目　　次

第 一 章

在本章中要写的小曲，使用下列和声材料：

a. 大调与小调[①]的主、属和下属三和弦；

b. 大调与小调音阶所有其他各级上的自然音三和弦（大三和弦、小三和弦、减三和弦和增三和弦）；

c. 属七和弦及其三种转位；

d. 从属七和弦派生的属和声：V_9、V_7^{13}及其转位；

e. 下属和弦 II_5^6。

以上和弦记谱如下：

a) C调 I V IV c调 I V IV
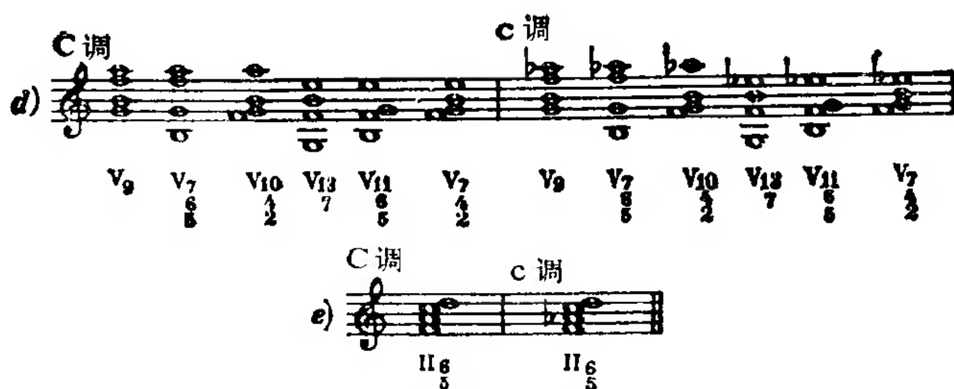
b) C调 II III VI VII c调 II III VI VII

c) C与c调 V_7 V_5^6 V_3^4 V_2

---

①术语——大写字母＝大调（C＝C大三和弦）；

小写字母＝小调（a＝a小三和弦）。



这是《传统和声学》上卷第一至九章的练习所用的所有和弦。

四首弦乐四重奏的卡农

这些小曲写在四行谱表上，用两支小提琴、一支中提琴和一支大提琴——中提琴用中音谱号。

四个声部中的两个声部构成卡农：其中一个声部是指定的，另一声部是加上去的。模仿的第二声部的进入，标记在每首卡农中。前两首卡农中，第二部在下面八度进行模仿；第三首中，在下面五度；第四首中，在上面大三度。在前三首卡农中，模仿声部的每个音程完全按照原型写出；在第四首中规定了一些不同的处理。

构成卡农的两个声部必须首先作出，然后再加上另外两个声部。非卡农式声部也必须采取合乎逻辑发展的形式和明白易懂的旋律线：应避免仅仅作填充声部。不过，这些声部的节奏活动不应妨碍两个卡农式声部作为主要主题的重要性。因此，在第一和第四卡农中就几乎不需要用短于♩.的音值，而在第二和第三卡农中则把♩作为节奏运动的基本单位。

在第三卡农中，两个卡农式的声部在音高上非常接近。这就意味着调性（f小调）的发展多半要靠指定的上声部和自由的低音一道发生作用。

在第四卡农中，必须特别注意上声部旋律的流畅。

1. 快（♩. = 120）第一小提琴和中提琴的卡农

Violin I

A调

中提琴

中提琴

2. Moderate（♩= 88）第一小提琴和大提琴的卡农

a调

小提琴 I

III

大提琴

3. Andante（♩= 96）第二小提琴和中提琴的卡农
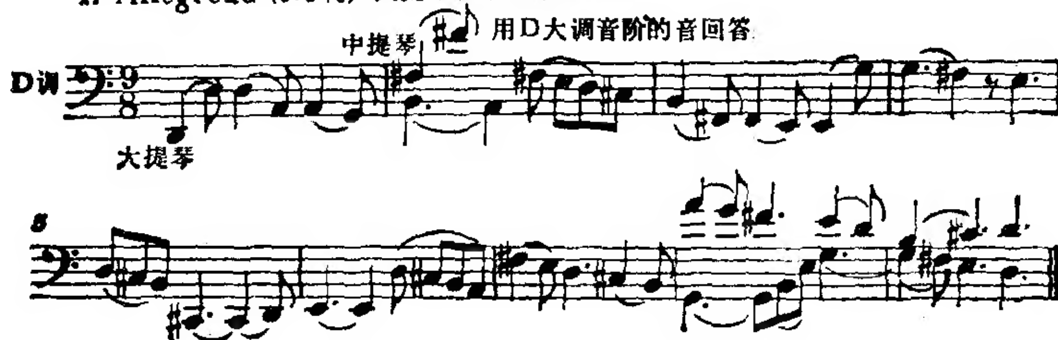
Violin II

f调

中提琴

用同样的音程回答

4. Allegretto (♩.=76) 大提琴和中提琴的卡农



两首威廉·勃雷克(William Blake, 1757—1827)作词的女高音(或男高音)与钢琴的歌曲

1. 轻柔的雪片 (Soft Snow)

2. 病玫瑰 (The Sick Rose)

声乐旋律所表现的情绪应根据诗的内容在伴奏中予以加强。为了这个目的，提示出的伴奏音型必须保持下去。但这并不是说钢琴声部就不可以有别的东西了。单一动机不间断地反复将会造成毫无意义的忙乱的效果，这可通过插入一个或数个别的（较平静的）动机来避免。

力度应适合于独唱声部和伴奏所确定的表情。

每首歌的伴奏不仅必须适合于女高音，而且还必须适合于男高音。因此，必须避免音或音型在女高音或男高音音区中破坏歌唱声部的线条。（注意和弦外音。）此外，由伴奏的最高音构成的线条必须有一定的旋律质量，虽然这当中插有其他的音。在男高音演唱声乐声部时，还应让这些连续的突出点能够被理解成整个结构的上部轮廓。

Allegretto(♩. = 88)

G调 IX

I walked a - broad — on a snow - y day: — I ask'd the soft snow — with me — to play: — She play'd — and she melt - - ed in all her prime, And the win - - ter — call'd — it — — a dread - ful crime. —

歌词：

我漫步在一个大雪天：——

我请轻柔的雪片伴我玩：

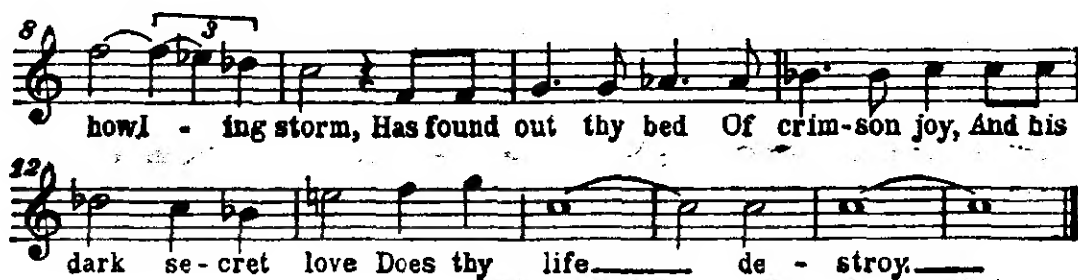
她玩着，融化在青春的光辉里，

冬天说，这是可怕的罪愆。　　（屠　岸译）

Grave (♩ = 54)

f调

O rose, thou art sick! The in - vis - i - ble worm That flies — in the night, In the



歌词：

玫瑰啊，你病了！

那看不见的虫——

在风雨呼啸之夜，

振翅飞行的虫，

已经找到你的床——

那红色欢乐之榻，

而他那暗处隐秘的爱

正把你的生命扼杀。　　　（屠　岸译）

两首女高音、女中音和男高音的三部合唱

1. 歌（Song）罗伯特·勃朗宁①

2. 葡萄藤（The Vine）詹姆斯·汤姆逊②

最低声部是和声发展的基础，这必须首先写出。由于它在男高音声部，因而是在比较高的音区中活动（大部分都在小字组中），所以应避免强的低音效果。这些低音除非在真正的低音区，

① 罗伯特·勃朗宁（Robert Browning，1812—1889）：英国诗人。——译注

② 杰姆斯·汤姆逊（James Thomson，1834—1882）：苏格兰诗人。——译注

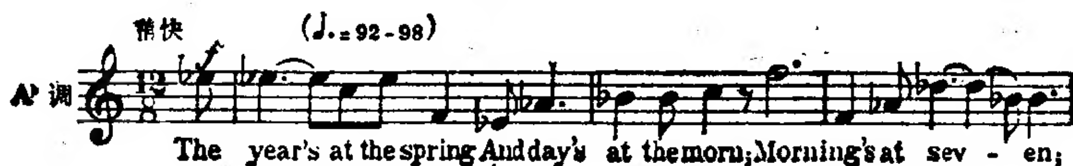
由男低音演唱，否则就不会有真正的低音效果。以男高音声部作低音，他们多半给人以不自然地模仿男低音的印象。因此，在这里不宜使用带有低音声部特性的那种四度和五度的强的跳进，而以使用更旋律化的二度和三度的进行为好。

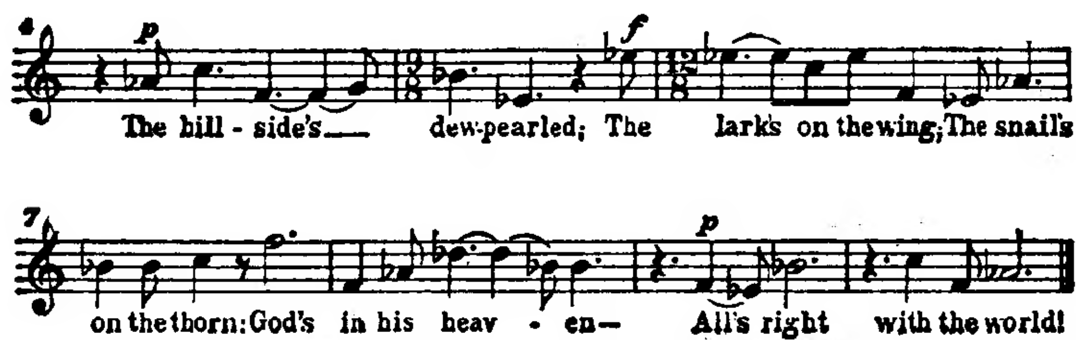
在第一首歌中，6—8小节和与它相同的1—3小节使用不同的和声。运动的单位是♩.。在中声部或最低声部使用太多的八分音符会篡夺最高声部旋律的重要性，并且容易成为对位化结构，而这对诗和旋律线的明朗性是不适合的。

要把第二首歌作得恰到好处和有说服力，则不要用短于二分音符（𝅗𝅥）或短于三连音二分音符（𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 三连音）的音值，因为这会使非常快的速度增加沉重的负担。我们还必须清楚地了解这首曲子的节拍结构以便把调性中的主要和声用在最适当的地位上。这首曲子分成两小节或三小节一组，在每组中都有一个小节被感到是加重的，因而要求在和声和调性上首先予以照顾。为了理解这一点，可把这首曲子分成几个前面所提到的两小节和三小节组。不过，为了实现13—20小中完整的渐强（crescendo）效果，在这些小节的进行过程中就不要有任何加重；试在和声进行中不用调性的主要和声，并且尽可能避免反复刚出现过的和声。

这些练习只有在班上通过试唱已证明它切实可行之后才算是解决了。然后，为了练习总谱阅读，还可在钢琴上弹奏这些曲子。

1. 歌





歌词：

季候正逢春光，

日子正在早上；

清晨正在七点钟；

露珠布满山坡；

云雀正在飞翔；

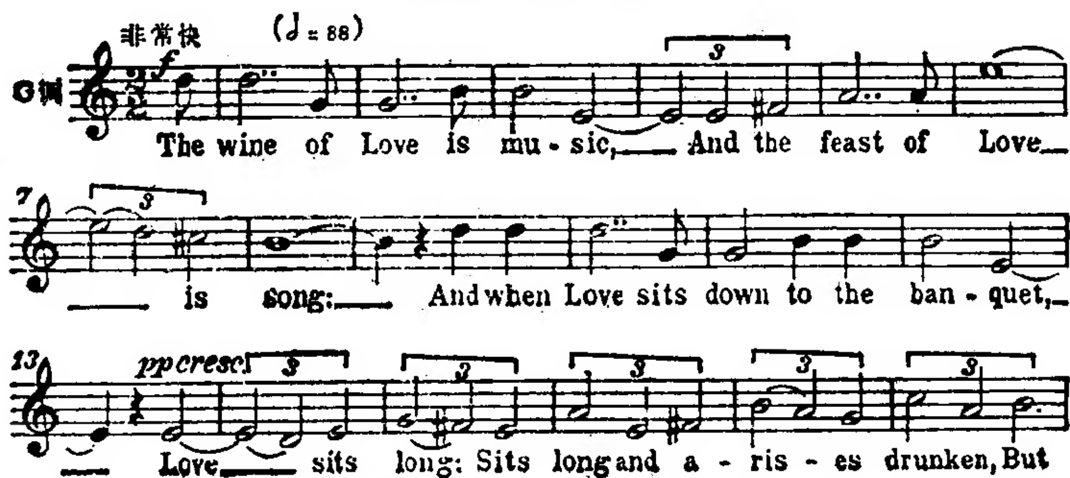
蜗牛爬在荆棘上；

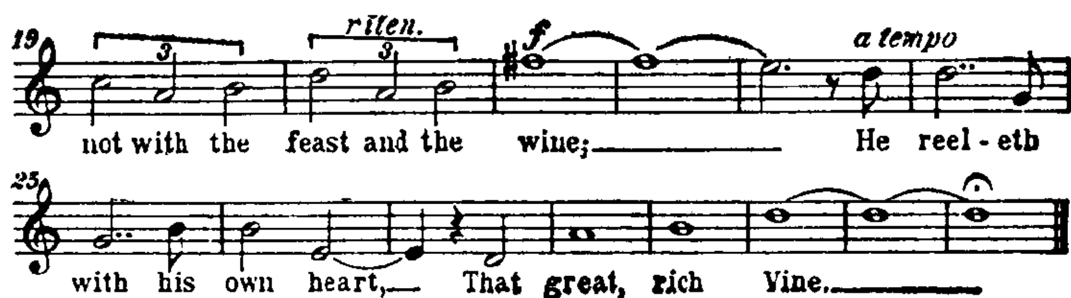
上帝坐在天宫——

万物各得其所！

（磨 岸译）

2. 葡 萄 藤





歌词：

爱神的酒浆是音乐，

爱神的飨宴是歌唱；

爱神一坐到酒宴上，

他就坐得久长：

坐得久，醉醺醺地站起来，

不是跟宴会和酒浆一起摇晃，

他跟他自己的心——

那伟大的、多产的葡萄藤一起晃荡。（屠　岸译）

两首威廉·莎士比亚(1564—1616)作词的混声四部合唱

1. 冬天 (Winter)

2. 奥菲斯 (Orpheus)

在这两首歌中虽然只是完成和声，但通过对低声部作巧妙的声部进行和节奏处理，却能在相当大的程度上加强每首歌的表现力。

分开写在四行谱表上，上面三个声部用C谱号：



用合唱试唱这两首歌；再在钢琴上弹奏总谱。

1. 冬　　天

Allegro (♩. = 108)

b调 *f*

When i - ci-cles hang by the wall, And Dick — the shep - herd

3

blows his nail, — And Tom bears

4

logs in - to the hall, And milk comes fro - zen home in

pail; — *pp* When

6 *cresc.*

blood is nipp'd, and ways be foul, Then

7

night - ly sings the star - ing owl, — *f*

9 e调 *p*

To-whit, to - whit! To - who! —

11

a mer - ry note, b调 *f* While greas-y Joan — doth keel the pot. —

III

歌词：

当一条冰柱檐前悬吊，
汤姆把木块往屋内搬送，
牧童狄克呵着他的指爪，
挤来的牛乳凝结了一桶；
刺骨的寒气，泥泞的路途，
大眼睛的鸱枭夜夜高呼，
哆呵！
哆喊！哆呵！它歌唱着欢喜，
当油垢的琼转她的锅子。　　　　（朱生豪译）

2. 奥 菲 斯

温和地　(♩. = 72)

B♭调

Or-phe-us with his lute made trees And the mountain tops that freeze Bow them - selves when he did sing:

(♩ = 100)

To his mu - sic plants and flow-ers Ev - er sprung; as sun and show-ers There had made a last - ing spring.

歌词：

奥菲斯弹琴唱歌，
树林和冰盖的山峰
低下头来倾听：
花木顺着他的音乐
欢跃；如阵雨和太阳
创造出持久的春光。　　　　（屠　岸译）

对于第二节诗，旋律的节奏应根据歌词需要加以变动：
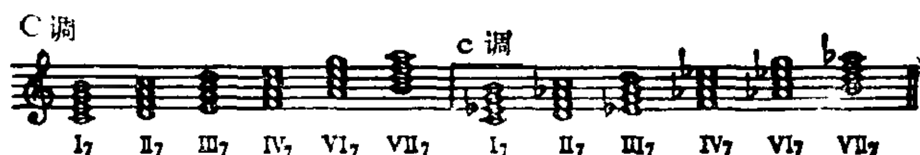
Every thing that heard him play,
Even the billows of the sea,
　　Hung their heads and then lay by.
In sweet music is such art,
Killing care and grief of heart
　　Fall asleep, or, hearing, die.

万物，甚至大海的巨浪，
一旦听到他的弹唱，
　都低下头来，静躺在一旁。
奇妙的音乐有这样的力量，
心灵里剧烈的痛苦和忧伤
　也会在乐声中沉睡或消亡。　　　　（屠　岸译）

第 二 章

本章所用和声材料相当于上卷的第十章。除前面所用的和声外，我们现在还采用大调音阶和小调音阶Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅵ、和Ⅶ级上的副七和弦及其三个转位。

记谱如下：



两首次女高音与钢琴的歌曲

1. 记忆（Memory）**威廉·布隆纳**①

2. 墓志铭（Epitaph）**罗伯特·赫立克**②

用 记写独唱声部，或者（为了练习）用包含该声部音域的C谱号之一：（ 或 ）对于第一首歌，建议用八分音符伴奏音型，其中旋律的发展必须暗含在分散和弦中。声乐线条力度

① 威廉·布隆纳(William Browne，1588—1643)英国田园诗人。——译注

② 罗伯特·赫立克（Robert Herrick，1591—1674）英国抒情诗人。——译注

的上升和下降必须由精心安排的和弦厚薄层次所支持，即精心安排每个和声中所包含的音的数目，这可用重复音的办法来增加音的数目。

在《墓志铭》一歌中可通过钢琴不同音区的使用来使伴奏获得变化：低音和弦可和高音和弦并置。为了这个目的，就不必拘泥于在低音声部中所写的那个八度，也不必拘泥于它的节奏。

在两首歌中七和弦都必须非常小心谨慎地处理。当歌唱声部是七和弦的七度音时，我们就要问问是否伴奏将在同一个八度中包含这个七度音，或者，事实上，是否需要包含这个音。如果音型需要一个只能出现在伴奏中的七度音，我们就应仔细考虑它在哪个八度最有效果。

努力写出典型的钢琴化风格；避免和声教科书练习中的那种一般性的四部结构。

加上准确的力度记号。
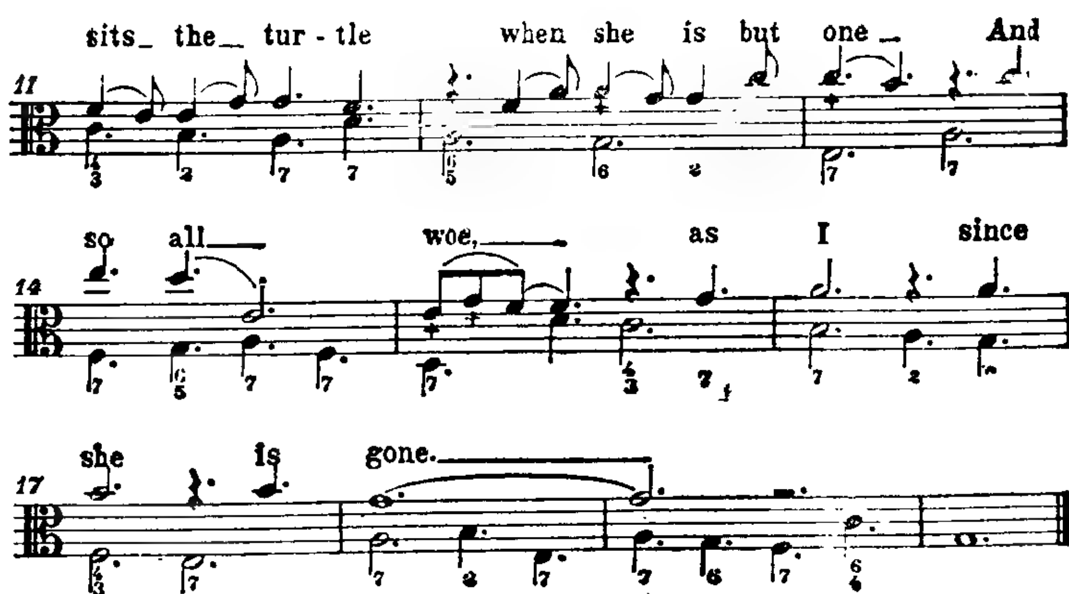
1. 记　忆

温和地 (♩.=68-72)

C调

So___shuts the ma-ri-gold her leaves At the de-par-ture of___the sun;_ So from the hon-ey-suck-le sheaves___

The bee goes when the day is done; So___



歌词：

太阳离去的时候，

金盏草收拢花叶；

白天终结的时候，
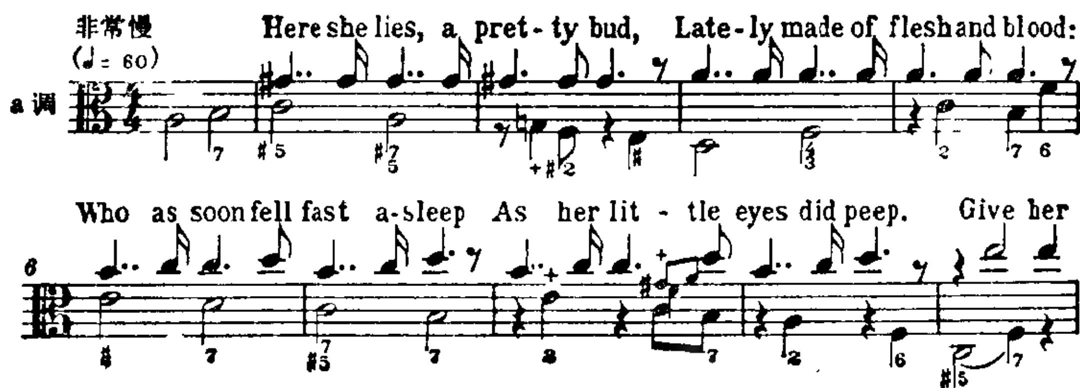
蜜蜂向忍冬告别；
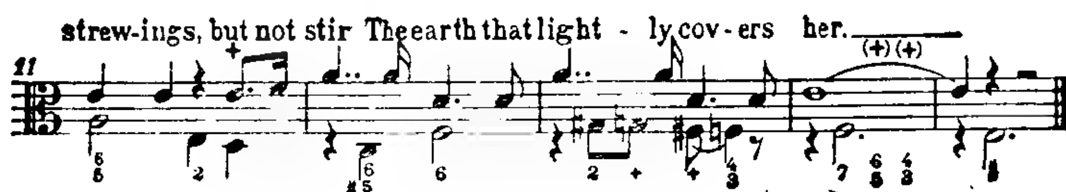
乌龟孤独的时候，枯坐无言，

她走了以后，我在悲哀中沉湎。　（屠　岸译）

2.墓　志　铭

（悼一个早夭的女孩）





歌词：

她睡在这里，一朵嫩蕊，

不久前用血肉制成的新蕾；

她刚刚睁开小小的双眼，

立刻进入深沉的睡眠。

把花儿撒上去，但别动泥土，

让泥土轻轻地把她盖住。　　　　（屠　岸译）

两首混声五部合唱

1. 人（Man）**约翰·代维丝**（1569—1626）

2. 回春（The Return Of Spring）**无名氏**（大约1200—1300）

在第一首歌中唯一的技术上的因难就是要把五个声部集中在相当狭窄的音区内。

第二首提出了不同的课题。前16小节必须创作一个十分流畅的高声部。这个声部应首先写出，并且应令人感到是主旋律，这就迫使低音成为低音骨架声部这样一种重要性稍差的角色。第17—22小节应处理成副歌，在结构、表情与力度上和第一部分形成对比。从第23小节开始，反复副歌的前四小节，这次用男高音作主要声部。

加在通常四部合唱结构（女高音、女中音、男高音、男低音）上的第五个声部可以是第二女高音或第二男高音（男中音）。写在五行谱表上，尽量多用不同的谱号。

不要忘了试唱这两首歌。还在钢琴上弹奏它们。

关于第二首歌的附注：“真的需要用拉丁文歌词来谱曲吗？究竟什么时候我们有机会使用这种已死掉的语言呢？”回答：老式的音乐家也许对他身边所发生的任何东西都能心安理得地应付裕如。难道我们就不应该努力去学习纯属日常所需的技巧以外的东西吗？对于任何一个不懂拉丁语并且不了解它在音乐中所起的作用的人来说，几乎所有 1500 年以前的音乐，乃至日后音乐的某些重要分支，都必然会不得其门而入。但是 1500 年前一时期的音乐，正像前数十年显示出的那样，却提供给今天的音乐家以无穷的刺激和启发的源泉，它至少也像十八和十九世纪的音乐一样重要，而且在许多方面还更为重要。

通过这首歌以及下面那些歌（在第六章），学生便会对拉丁语音节的划分熟悉起来。

1. 人

Pesante (♩= 86)

b调

I know my soul hath pow-er to know all things, Yet she is

blind and ig - no-rant in all; I know I'm one of

blind and ig - no - rant

12 cresc. f

Na-ture's lit - tle kings, Yet to the least and

least and vil-est,

17

vil - - est things am thrall.

least and vil - - est things am thrall.

歌词：

我知道我的灵魂有力量了解一切，

但她是盲目的，全然无知；

我知道我是大自然的小小主宰之一，

但我是最微小、最卑劣事物的奴隶。 （屠 岸译）

2. 春 回

Pastorale (♩. = 76)

E♭调

Hi - e - ma - le tem - pus va - le! ae - stas red - dit cum lae-

6

- ti - ci - a, cum ca - lo - re, cum de - co - re,

12
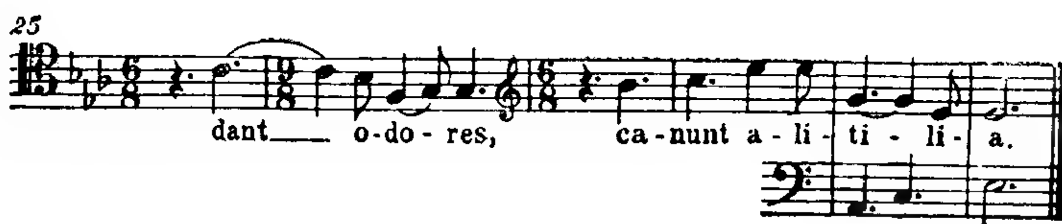
quae ae - sta - tis sunt in - di - - ci - a, ter -

18

- - ra flo - ret, sic - - - ut so - let;

21

re - vi - res - cunt li - li - a, ro - sae flo - res



歌词：

再见了，冬天！

夏天走近了，带着欢乐，

带着温暖，带着美，

这些是夏天的标志。

大地开遍鲜花，

百合花儿怒放，

玫瑰散出芬芳，

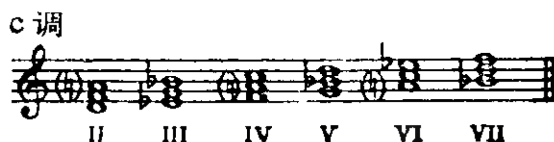
鸡鸭咯咯叫唤。

（屠 岸译）

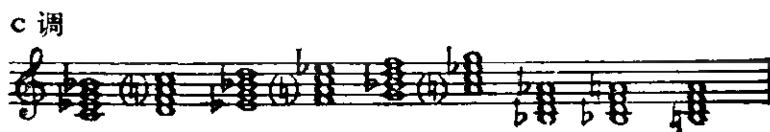
第 三 章

简单变和弦。除前面所用的和声材料外，我们现在再加上：

a. 从旋律小音阶变化第六级和变化第七级而来的三和弦：
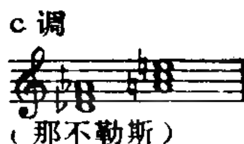


b. 同一来源的副七和弦：



c. 大调中的变和弦：



d. 小调中的变和弦：



这些和弦和相同的音结构是在上卷的第九章中讨论的。

莪默·伽亚谟《鲁拜集》[1]中的四首诗

（爱德华·费慈吉拉德[2]英译）

谱成四首混声四部合唱

这四首合唱曲的每一首都必须首先完成旋律，这些旋律都只给出了一些片段。不要使用钢琴或任何其他乐器。也不要只是加上大致合适的音就算完成了旋律。反之，学生必须强使他自己用歌唱来填满旋律，而且不到唱出旋律的最终形式时不写下任何东西来。在这里，像在本书任何地方一样，“唱”的意思并不只是哼哼而已，而是真正地唱出来，带上歌词唱——这是培养对旋律线的有机发展的感觉的唯一方法。在我们一旦习惯于这样的歌唱之后，我们就不能不承认那局限于键盘乐器和五线纸上的音乐“理论”课荒唐得可怕了，这种作法完全堵塞了一切音乐表现的自然源泉并使之枯竭，而这个源泉却正是音乐意图最可靠和最能启发人的调整因素——人声。

当旋律线已经完成后，便应首先加上低音，然后再完成其他声部。试把这些歌从单纯和声练习的领域提高到富于音乐表情的境地，这通过用下列手法来加强歌词的诗意以达到这个目的。

和弦连续的不同速度；

---

① 莪默·伽亚谟（Omar Khayyám）：波斯天文学家兼诗人，大约生于十一世纪的后半叶。据说死于1123年。《鲁拜集》（Rubáiyát 四行诗集）是他著名的诗集，有郭沫若中文译本。——译注

② 爱德华·费慈吉拉德（Edward FitzGerald）：1809年生于英国，死于1883年，以英译《鲁拜集》著名于世。——译注

旋律与和声的强调或抑制；以及

平静或激动、级进或跳进进行的选择。

第一首四行诗的开端，它那欢乐的诗句“Come fill the cup”（“来呀，请来浮此一觞”），要求调性和进行的有力和明快，然而当歌词中的欢乐情绪逐渐消失时，就必须用所有音乐成分相应的消减来配合。

第二首四行诗可从头到尾停留在起伏不大的表情上——这种效果主要由级进进行并且由平静但有表情的动机的屡次反复造成。

“There was the Door to which I found no key”（“此处是无钥之门”）最好配上响亮、沉重的和弦，这些和弦大体上可按照这样的节奏安排：𝅝 𝅗𝅥。在歌词“and then”处，第 9 小节，可使用占一小节多一点的那不勒斯六和弦，同旋律一道，进行到一个弱的结束。

在第四首四行诗中，应在旋律和和声中表现出这首诗给人感受到的那种精神沉重的彷徨情绪。

在这些歌曲中，以及在本章后面和第四章与第五章的那些曲子中，必须注意的不是转调。只有避开了转调，在这些练习中的音乐风格所欲达到的目的才能达到。否则，规定的和声材料便加不上去，并且除每首曲子的调性所专有的半终止和全终止外就用不上终止结构。因为使用变和弦的技巧太容易陷入调性的模糊和混乱，所以必须用经常出现的主和声，并且巧妙地安排这些和声和该调中其他的主要和声来防止这种危险，这样作听者才不致失去调性的线索。

1. 有生气地 (♩= 72)

c 调 *f*

Come, fill the Cup, and in the fire of Spring— Your Win-ter-garment of Re-pent-ance fling:— The Bird of Time has but a lit-tle way To flut - ter-and the Bird is on the Wing.

2. Moderate, espressivo (♩. = 100)

b 调 *p – mf*

The World-ly Hope— men set their Hearts up - on Turns Ash-es— or it prospers; and a - non,— Like Snow upon the Desert's dusty Face, Light-ing a lit - tle hour or two— is gone.

3. Grave (♩= 56-60)

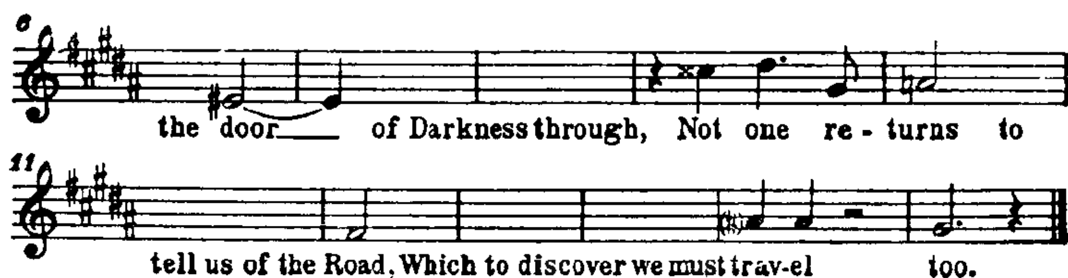
f 调 *f*

There was the Door to which I found no Key; There was the Veil through which I might not see: Some lit - tle talk a-while of ME and THEE There was— and then no more of THEE and ME.

4. 稍快 (♩= 60)

g♯ 调 *pp*

Strange, is it not? that of the myriads who Before us pass'd



歌词：

1. 来呀，请来浮此一觞，

在春阳之中脱去忏悔的冬裳；

“时鸟”是飞不多时的——

鸟已在振翩翱翔。

2. 人所系心的现世的希望易灰，

或则一朝繁荣，而又消毁，

比如那沙面的白雪，

只扬得一两刻的明辉。

3. 此处是无钥之门；

此处是窥不透的帷幕；

有的在暂时地呼帝呼神——

少时间已不闻我我汝汝。

4. 奇哉，宁不奇乎？

前乎吾辈而死者万千无数，

却曾无一人归来，

告诉我们当走的道路。

（郭沫若译，载《鲁拜集》。）

弦乐三重奏的主题和变奏

（小提琴、中提琴和大提琴）

主题以及三个变奏中的每一个都包含三个不同的主题群，这在结构上和和声上都必须清楚地加以区别。因此，第 7 — 8 和第 13—14小节应和第 1 — 2 小节相同，并且第 3 — 4 和第 9 —10，以及第 5 — 6 和第11—12小节必须一致。

在第一变奏中，第15—18小节和后面同它相当的几小节应处理成带伴奏的中提琴独奏。在中段的几小节中，原谱中动机的交替出现必须清楚地突现出来。但应注意，不要使这些段落和第二变奏的33—34与39—40小节太明显地相似，或者同第三变奏的主要动机（43—44等小节）太相似，否则就会使得这些成分突出，这对整个结构不利。

Andantino (♩. = 58)
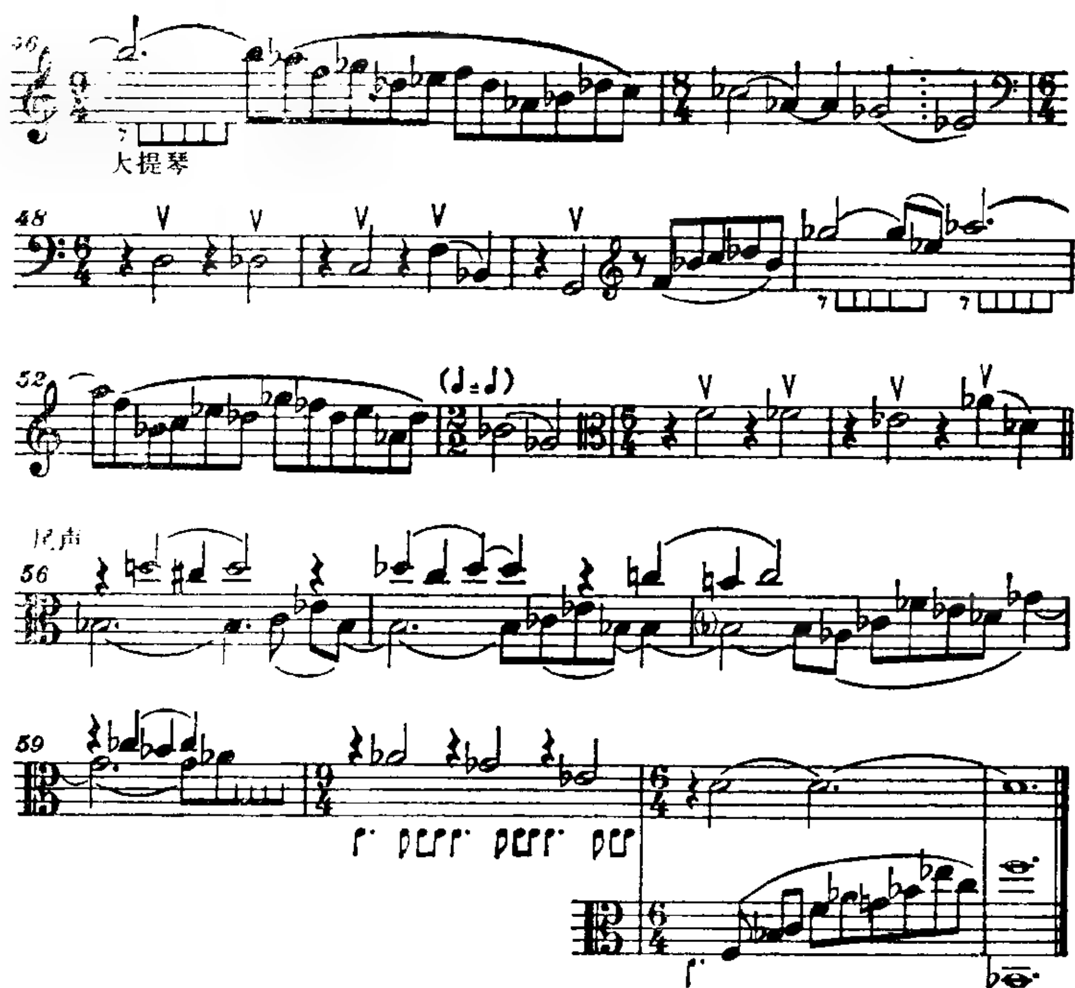
B♭ 调

变奏 1

变奏 2

变奏 3

中提琴
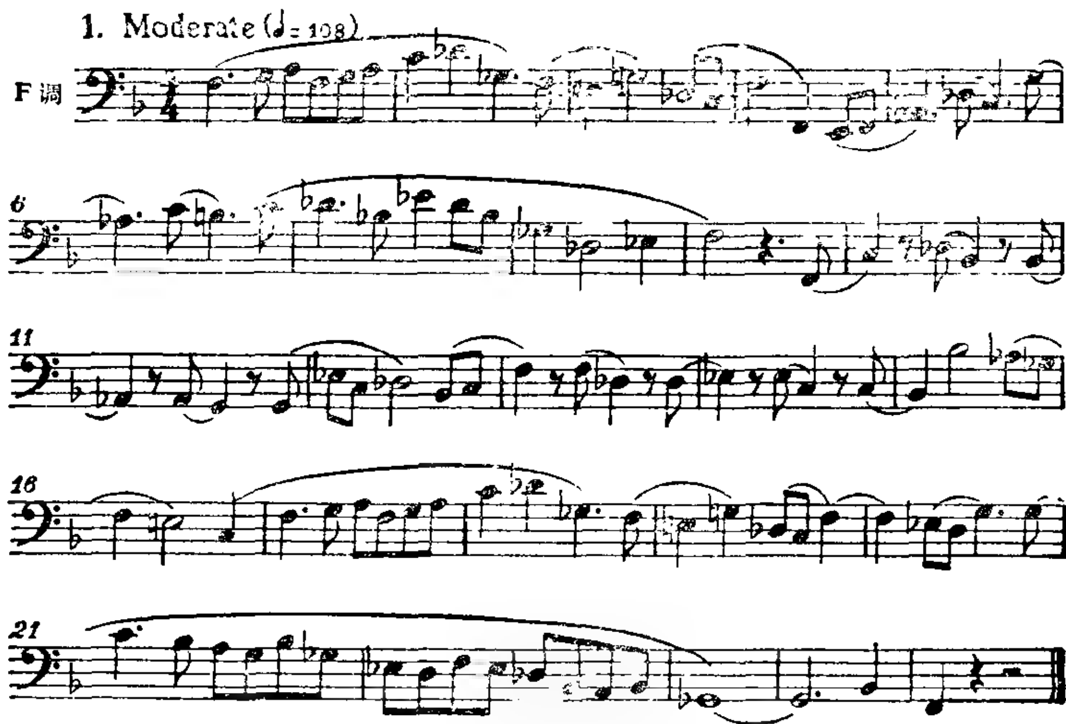


三首单簧管(A调)、英国管和大管三重奏的小曲

第一首曲子从写作最高声部（单簧管）开始。指定的最低声部作明确的旋律方式进行，尽管它只不过是陈述出最重要的调性功能——主音、属音、导音、那不勒斯——这通过分散和弦和音程表现出来。在这个并非真正旋律的低音旋律上（该旋律由于线条中的音相当多，以致吸引着我们的注意力）配上一个真正独立的高声部，这是错误的，因为这会迫使我们的感官去接受分量札
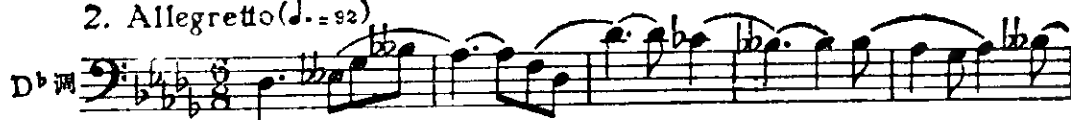
同的两种成分。最好的解决无疑是为 1—9 和 17—25 小节创作一个用二分音符和四分音符构成的线条——一个有足够活力使人感到是独立旋律的线条，而且这个线条仍然能让低音在它的节奏和旋律活动上有足够的自由。在这样的情况下，中声部当然应使它完全处于从属地位。

第10—16小节应处理成对比中段，因为在开始和结束的段落中我们已经决定处理成有一定独立性的线条并置，尽管曾提出过一些限制，所以中段采用一种单音音乐结构是切合实际的，即在中段中所有三个声部基本上采用相同的节奏，或者用两个节奏相同的声部配上一个用二分音符进行的较平静的声部作对比。

另外两首曲子用相同的方式处理。在第二首中，最低声部有一种明确的独奏性质。在第三首中最好非常清楚地显示出结构的构成方式：第 1—4 小节，主要材料；5—10，次要的或过渡的材料；10—13，主要材料；14—17，尾声；18—20，加强结束。
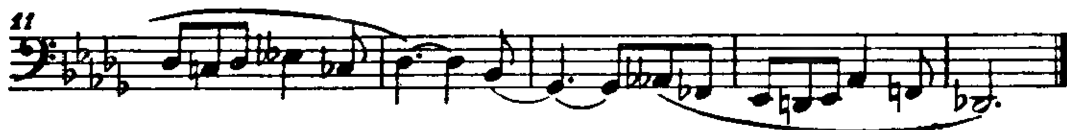


2. Allegretto (♩.=92)
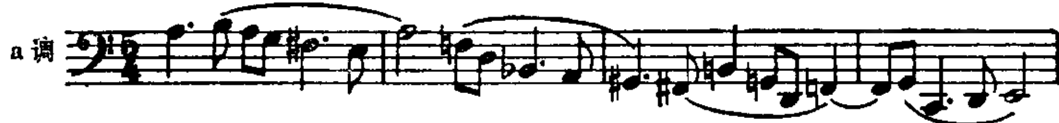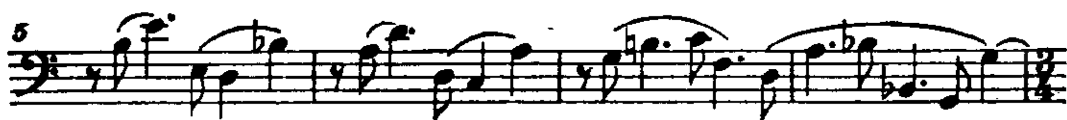


AP68
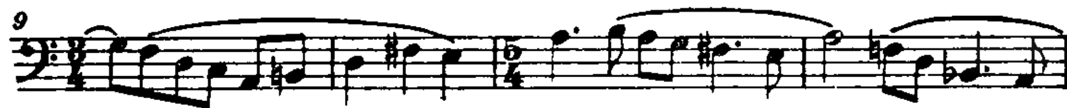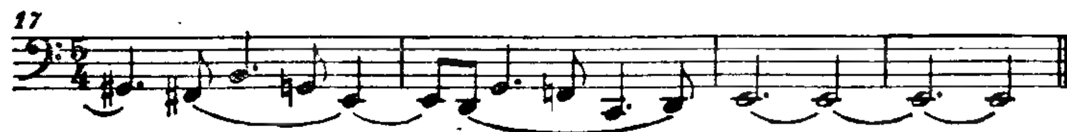




3. 稍慢 (♩=88-92)











第 四 章

现在我们将把副属和弦结合在我们迄今已经使用过的音乐材料中来进行练习。在上卷中作过的解说在这里再重复如下：

“除一个调的主三和弦外，任何大三和弦或小三和弦(大调：Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ；小调：Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ）以及变化而成的大三和弦或小三和弦，在它前面用一个与它成属音关系的三和弦（大三和弦，较少用小三和弦）或七和弦（通常都用属七和弦式的七和弦——即包含大三度与小七度的七和弦）都能够加强它的效果。

“这些副属和弦都含有不属于本调的音（换言之，亦即本调的变化音)。

“本调的属七和弦也可以把它本身的属和弦用在它前面……“副属和弦的效果不仅在一个大三和弦或小三和弦前面用一个和它成属音关系的和弦可以造成，而且用一个和它成导音关系的和弦（即在和它根音成导音关系的音上构成的和弦）也可以造成，因此便造成了人为的Ⅶ、VII_6、VII^6_4、或VII_7（变化或不变化，根音位置或转位)。”

两首中提琴和钢琴的小曲

1. 行板

2. 非常活跃

首先标出全曲中可以使用副属和弦的地方。然后再决定在指定旋律的哪些音下面使用本调的主要和声。把这两种假设的和声相对照后，就容易决定有多少副属和弦可用来支持主要和声了。因为调性的明确永远是首要条件，所以我们必须注意不要在我们的和声设计中使用太多的副属和弦；否则它将会占优势，并且会减低本调主要和声的价值。副属和弦，即使节制地使用，也常常造成一种调性变动不定的效果。它们是调性夸大狂的典型代表；它们想体现它们所不能体现的东西，即用转调的手段但却没有力量产生有说服力的转调。这种在调性上没有一个基本方向的曲曲折折的效果使人想起一辆作之字形弯来拐去地通过大街的自行车，它既不是作直线行进也勾划不出良好的曲线。大量使用副属和弦，那就成了上一世纪那种二、三流音乐似的东西，或者——当把它们加在适当的旋律上时——则流于今天许多流行音乐或"半流行音乐"那种甜蜜的伤感，这种音乐就和声上来说，常常不过是一连串的副属和弦而已。这种格调的音乐清楚地说明了为什么一种十分良好但却并非任何地方都适用的手法，当过度使用时，便落入俗套了，以致结果弄得十分幼稚可笑和令人厌烦。

关于实际应用，我们当然能在下列曲子的练习中去了解要增加结构的艺术效果而又能保证清楚易懂，副属和弦的数目可增加

到何种程度，并且当它们增加到何种程度时就开始退化成只是软弱无力的一系列枯燥乏味的花头。

在第一首曲子中，通过在钢琴声部中使用不同的织体，使结构的段落分明。在主要材料第一次出现后，第11—19小节要求不同的处理。第20小节以后，又回到用于主要材料的那种织体，不过在形式上应有所改动。从 32 小节开始的最后几小节处理成尾声。精确的力度标记应包括在内。

第二首曲子中的两个部分也应在结构上清楚地区分开来。指定声部全部交给中提琴演奏，甚至在da capo（从头反复）时也演奏这个指定声部。另一方面，钢琴在da capo中则奏第二部分的旋律，给加上伴奏，并且移到主调，A大调上。

1. Andante (♩=66)
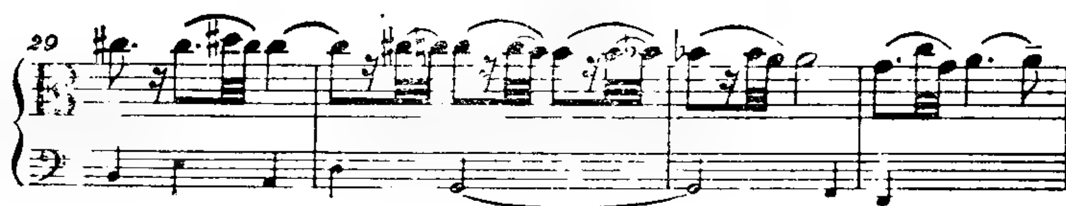
C调

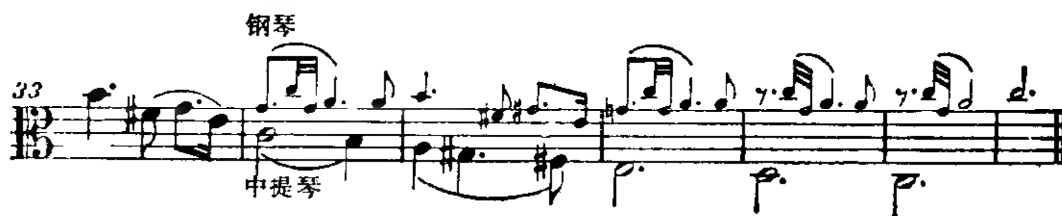
继续

钢琴
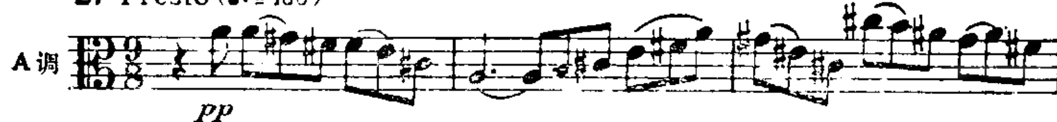
中提琴

低音
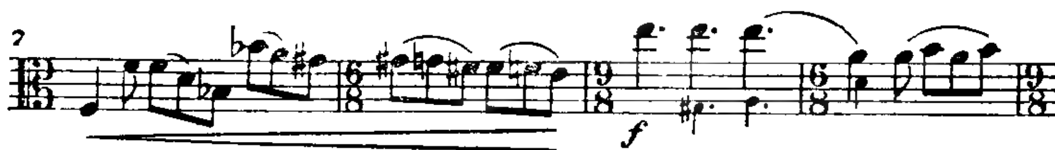




2. Presto (♩. = 160)















D.C. al Fine

三首长号和钢琴的谐谑曲

关于前两曲的写作所说的一切在这几首曲子中也适用。

第一曲的第4和第18小节中，B大三和弦应处理成那不勒斯和弦（该音实际上是C♭）。

第二曲中，从副属和弦到副主和弦的进行主要分配给伴奏中的两个八分音符的音型（𝄾♫）。为第三曲提示的伴奏型对于第9—14小节不适用。

不用说，演奏完成了的曲子仍然被看成是最后鉴定这些曲子的根据。如果没有长号，可用其他乐器代替。

1. Allegro (♩= 120)

B♭调
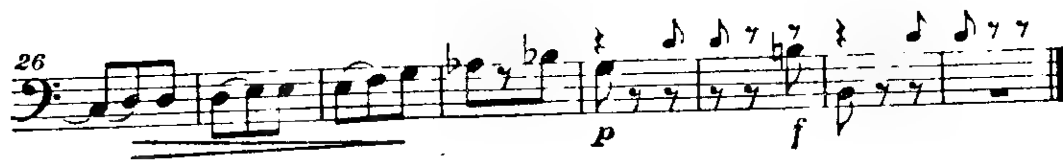
f *p* cresc. *f*

2. Allegro assai (♩.= 96)
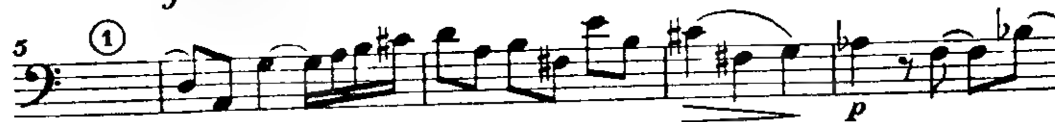
B调
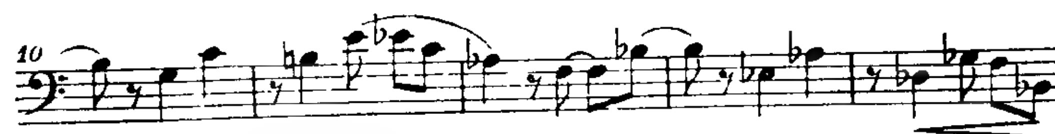
mf 1. 2. *p* cresc.

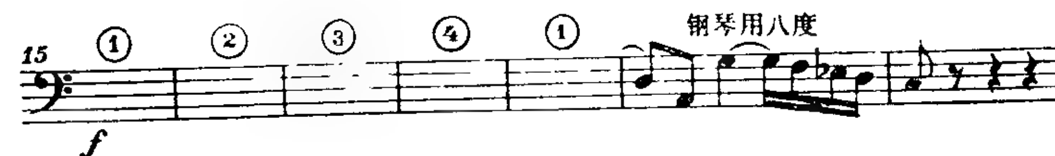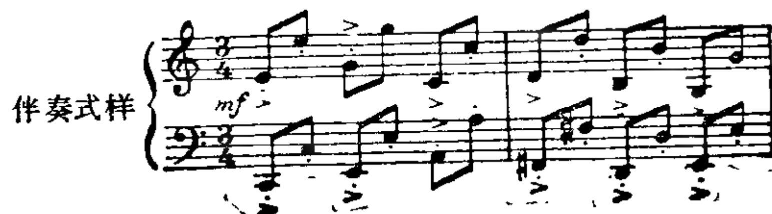





3. Pesante (♩=100)
C调






钢琴用八度


伴奏式样

第五章

本课中，要在我们的和声材料中增加的和弦——通过所谓扩充或半音变化引入一个调性中的那些和弦——在大多数和声教科书中作如下解释：

音阶的每个音都可作半音变化，并且变化音都可成为被看成是属于该调的和弦的一部分。

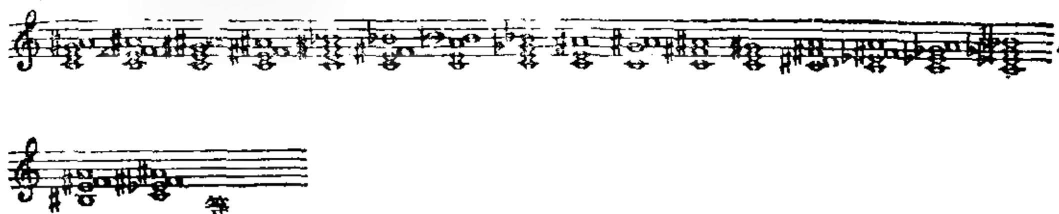
这些和弦都必须遵守传统和声的基本规则，按照这些规则，每种和声都可还原成原来那种密集排列的位置，这由几个三度构成，并且基本上都属于和弦的基本形式之一，我们的和声练习就是从这些基本形式开始的：即四种三和弦、属七和弦、副七和弦和九和弦。当我们把这些"变"和弦再按照原来三和弦等的那些处理方法来处理时，——即转位、用和弦音的相邻音来代替该音、用成副属和弦——我们就获得了和声和调性发展的后期风格的一切手法。

这里不是揭露变音技巧及其理论基础的缺点的地方。只消提提下面一点就够了，即所有这类和弦都只不过是属七和弦的派生和变化而已。这个简明而全面的定义曾在《传统和声学》上卷中提出过，这些和弦的来源和用法在第六章中叙述——顺便说说，这个定义早在十八世纪就已订下了，但是，正如许多简单明了的

音的现象的解释一样，却由于故弄玄虚而被忽略和遗忘了。

在该章中列出的和弦在这里再重复如下：

C调，在每个半音音级上
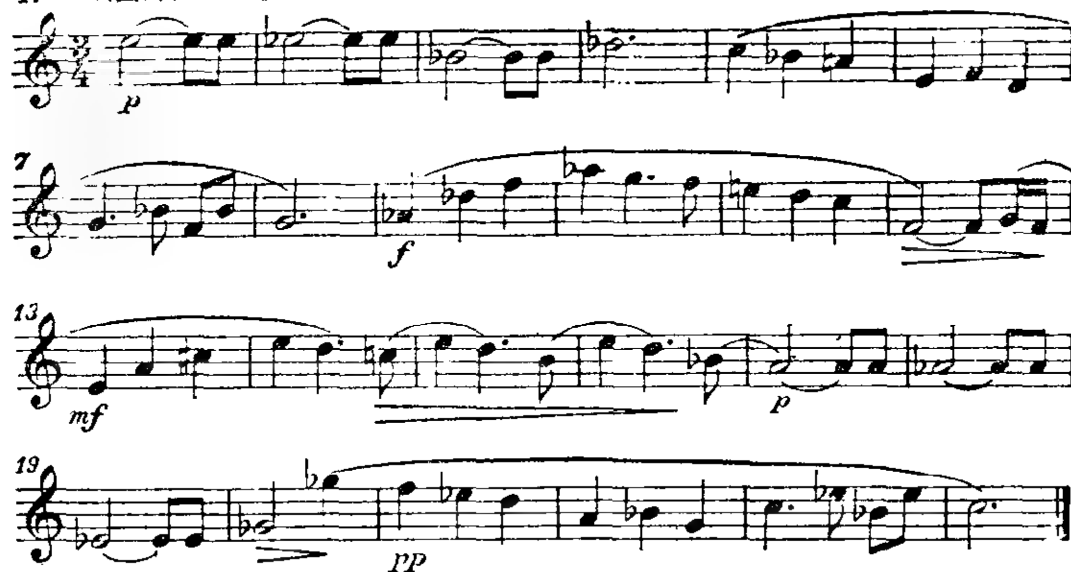


虽然按照这里指出的方式还可构成一些别的和弦，但它们却只不过是已熟悉的和弦的不同记谱而已。诚然，此外还有许许多多上述方法包括不了的和弦，不过我们的传统和声理论却无论对它们的结构还是对它们的用法都不可能订出圆满的规则来。任何一个想要使用它们的人都只有依靠他的音乐直感——这是一种没有把握得到令人信服的结果的作法——或者到处去寻求一种能领会、解释和整理所有一切和声的体系，然而这就超出了到目前为止所用的方法了。不过目前的传统和声课程无论如何也容纳不进这样一些和弦。

钢琴的小型舞曲
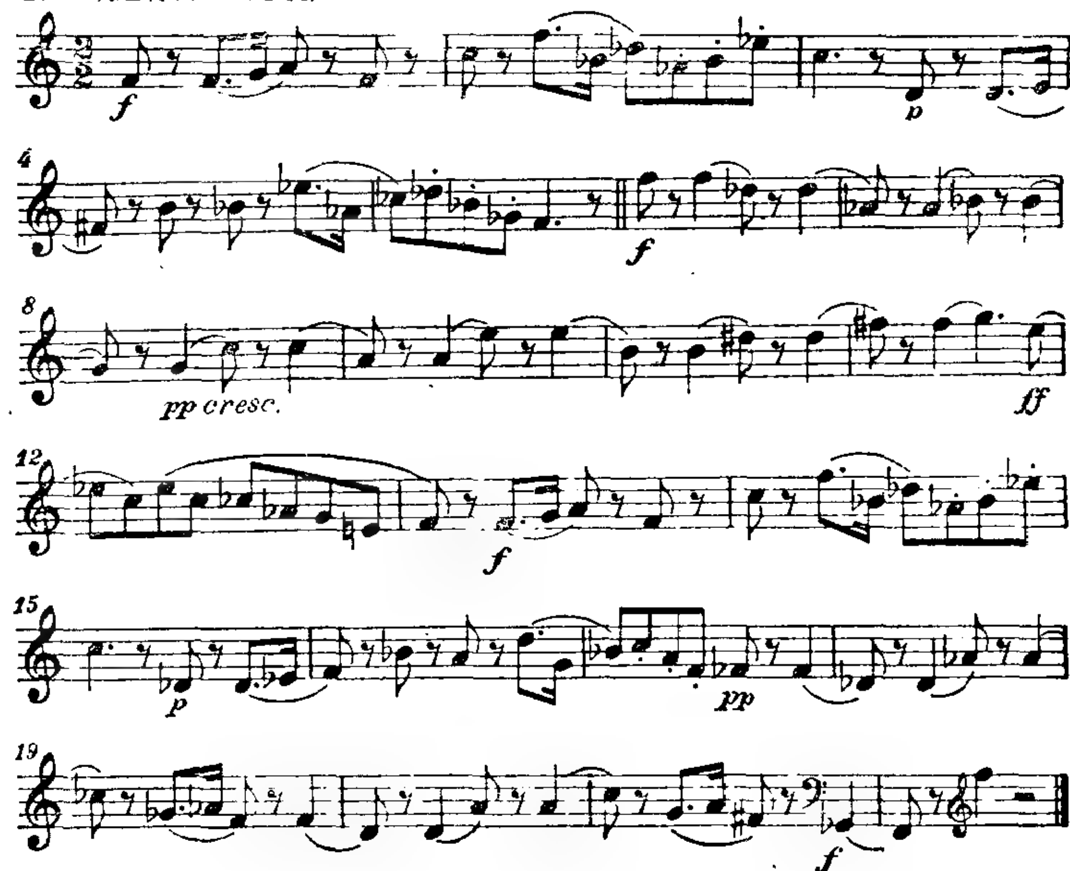
转调——即建立必须给人感到是独立的新的主音——仍然不准备使用。

首先写出一个进行良好的低音线，然后再填上其他的和声音。

1. C调圆舞曲 (♩.=60)
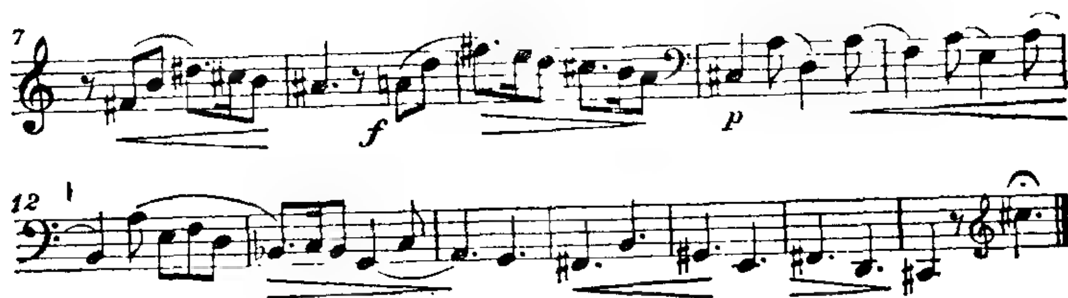


2. F调进行曲 (♩=84)



3. C#调基格舞曲 (♩.=92)





4. F调波尔卡舞曲(♩= 120)

三首簧风琴的小曲

簧风琴 (harmonium)?!?!难道我们不是有文化修养的音乐家，难道我们不是有比那原始的呼哧呼哧的老式风箱更适合于严肃音乐练习之用的更好、更可靠的乐器吗?

老实说，我认为簧风琴是一种价值非常高的教学工具，而且为了教学上的目的，以我看来，几乎是不可缺少的。我心中所想的不是有六个或更多的音栓和有许多其他装置的簧风琴，而是一种简单的簧风琴，没有音栓，而且除开一个产生渐强的装置外没加上任何特别的设备——这种被音乐家们瞧不起的最简单的乐器，只有在多愁善感的音乐爱好者家中和会众最少的小教堂内还勉力维持着它的存在。当然，它几乎缺乏一切能保证它列于"正经"乐器之列的条件，不过它却有两个特点，这在音乐写作技巧的教学上，用来教授音和和声的连接，它倒比钢琴和任何其他乐器都强：它的音以不变的音量继续不断地发声，并且不受重音的影响。

但是，推崇这样一件简陋的乐器，不正像对一个生活富裕的人宣传贫穷的优点和苦行主义的道德价值吗?不过，也许可反过来问问：如果能促进个人和大众的福利的发展，那又未尝不可呢?

因为簧风琴的音是以不变的音量持续不断地发声，所以奏出的每个和弦都以不变的音量和音质保持到底。别的乐器（除管风琴外）都作不到这点。它们要不是使个别和弦音的强度和表情不同程度地服从于声部进行和其他演奏因素的要求，便是像钢琴

一样，它们的音一经奏出便迅速地消逝了。在这两种情况下，一个和弦在它持续发音的中途都会不断发生结构上的变化。和声的粗糙性被音色、力度、震音等的变化消除了；枯燥乏味和没有表情的和声通过这同样的手段使其生动起来并且有了更强烈的表情。因此我们常常看成是简单的和声效果或调性效果实际上是一种复杂的并且决非一成不变的许多因素相结合的产物。但是为了获得真实的和声知识和它们的各种可能性，用一种不掺杂任何其他因素的形式来进行实验那是极为重要的。就这个意义来说，簧风琴是一件理想的乐器。一个和声音响难听的和弦奏出后直到下一个和弦进入时，它那难听的性质一点也不会减退——同样，一种悦耳的结合就一直继续不断地发出悦耳的音响。和声听起来完全是它的本来面目，在它上面不能增加任何东西，或从它减去任何东西。

在簧风琴上不可能奏出任何重音，这一点甚至更为重要。作为音乐演奏家，我们是大大地受骗了。我们所听见、所演奏、所歌唱的东西几乎在每个例子中都是清楚地按照它的节拍结构来发音的。音乐形式，从它的各个部分直到强弱拍交替的最小细节都被笼罩在一幅节拍的网中，这就像地球仪上的经线和纬线一样，它在任何时候都能准确地告诉我们，我们达到了形式的哪一部分。这种永远不变的指示对于听者和演奏者理解音乐固然是有价值的，但它却使得我们最后是这样地依赖节拍划分，以致在旋律上没有节拍型我们就几乎不可能把握住这些旋律，更不用说没有清楚的重音要去理解较大型的形式了——正如没有不自觉地补充上和声来加以配合我们就简直不能理解旋律线一样。簧风琴，如果我们充分地了解它并合理地使用它，它那没有表情的性质倒能使

拍子和节奏为我们服务（这是自然而然的，并且从来就是如此），而不是使我们像它们的奴隶一样在永远有规律的重音的桎梏中紧张地来回奔走。有一种重音能在簧风琴上作一定程度的模仿——即单纯由声音的增大而产生的重音（力度重音）。我并不是指用膝盖开启杠杆来控制的小型开闭器：这种不重要的装置对于乐器的演奏只有微不足道的影响。力度的增涨是由音的数目增多，而不是由个别音的音量来完成的。因此，节奏或节拍的结构重音是由于重音上的和弦比邻近它的非重音和弦包含着更多的音而表现出来的。所以，作曲家——而不是演奏家，像在所有其他地方一样，——对于构成形式的充分清晰应负直接的责任。

在这点上我并不想扮演一个愚蠢的角色，尽管簧风琴有它的优点，但却完全不看到它的原始性和它那不可否认的实际存在的局限性（而这差不多使得它毫无用处）。但甚至对于怀疑者我也建议，只要他不带成见地了解过这里所提出的想法，那就把这些曲子写出来，并且再在听觉上严格要求地把它们从头到尾演奏一遍。任何一个严肃认真地这样作过并且有意评价这些问题的人都会为这个任务的困难而感到惊异；并且我深信他决不会让这个问题只取决于这一次尝试。为簧风琴写的练习，像合唱配置一样，在音乐技术的教学方面必须采用标准的方法。（当然，管风琴也能解决同样的问题，不过，在哪一个和声学和对位法的班上会有一台管风琴随时可供使用呢？）

让我们把簧风琴有限的表情能力发挥到最大限度，并且发掘出它所包含的每一种表情的可能性。第一首曲子应给听者感受到一种最深沉的忧愁情绪；第二首应使他愉快；第三首必须表现出悲哀的感情。要说明一个愿意接受这种情绪的听者如何才能接

受，这是困难的——在我们所用的和弦材料中，一定要什么样的技术手法才能比较明确地表现出这种特定的情绪呢。虽然人们对于不同写作形式的反应通过漫长的心理试验是能够确定的，但却必须让学生通过实际锻练想出他必须怎样写作。如此突然地让他自己去干似乎是不公平的；但是当他一旦抛开纯技术的东西，把他的注意力转向音乐的感情方面时，他就将像他以前的所有音乐家那样，不得不更加依赖他自己的想像力，或者到合适的范例中去寻求他的启发。不论他选用何种方法，在这样的作品中他都永远必须在心中首先想到要产生的感情上的效果，并且使材料的技术处理完完全全适合于那种效果。当然，把簧风琴这样一种不合理的装置和庄严崇高的情绪相结合的确非常荒唐，似乎用不着严肃认真地去对待。但是，如果音乐的目的（至少也是不可避免的作用）是唤起听众的某种感情，那就似乎没有理由为什么不用一种完全能适应这个要求的发音媒介物来实现它（要作到这点，例如，用木琴就不那么简单了）。不过，如果这个目标用簧风琴都能达到，那我们就一定能想像到用更灵活和更有表情的乐器当然就更能达到了。

就和声和调性而言，我们的曲子将不可避免地像特里斯坦之后的那许许多多情调感伤的曲子。这并非出于我们这方面的模仿癖的过错，也不是在我们之前写这类曲子的所有作曲家的过错，而是只要继续使用“变”属和声就必然产生这种表情。原来感到是如此“现代”并且大有可为的东西，结果却只不过是这样一种技术手法，用它只能创造出十分有限的效果。不过，为了练习，一度完全钻进这种写作风格还是可以的，如果只是通过这种夸张的手法来学习最后我们要避免的东西，并且以此来避免和声进行

流于无意识的危险的话。这种危险，在我们还缺乏从此种练习中集累起来的经验时，是无法十分清楚地预见到的。

1. 忧郁地 (♩. = 56)

G调

p f

riten. a tempo

p

p

2. 谐谑地 (♩ = 92)

e调

p

只用两个声部

三部或更多声部

cresc.

p cresc.

mf

cresc.

mf *p* *f*

p

两部

三部或更多声部

3. 泰然地 (♩=40)

e调

中声部:

第 六 章

从现在起，传统和声的所有材料，包括转调，我们都可使用。关于转调的技巧，参看《传统和声学》，上卷的第十四章和第十五章。

弦 乐 队 组 曲

快速

咏叹调

小步舞曲

终曲——非常快

这部组曲写给通常的弦乐队演奏，使用第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴，写在五行谱表上。

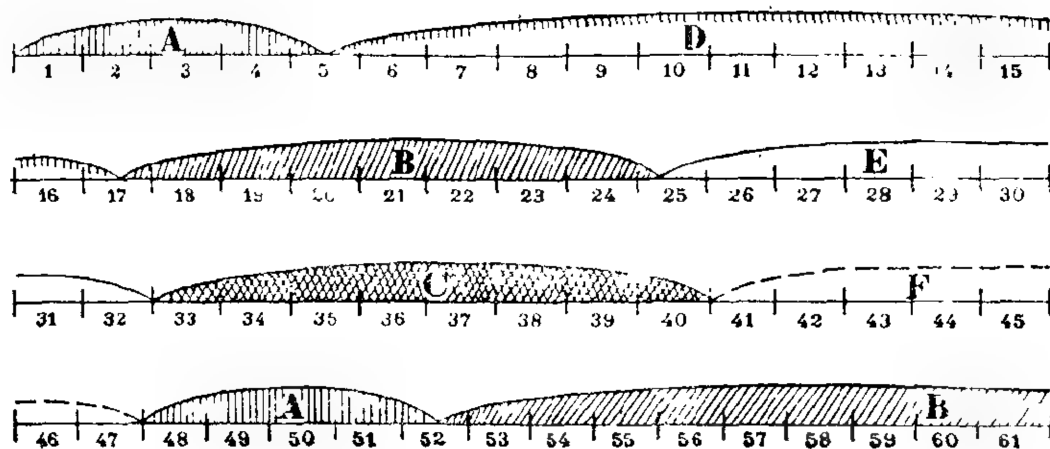
在写作之前，仔细阅读下列指导，并且彻底弄通那些指导所提示的各种想法。要很好地解决这里所提出的问题，这是必不可少的准备。

下面，我用一个乐章作例子（这部组曲的第一乐章），把它的处理方法明确地并且非常详细地写出来，因为后面每个乐章都可照样用相同的方法来处理。

许多读者也许会认为在这里所花的劳动和在音乐上不一定非常丰富的收获不相称——他们这样看，还由于本书是论述传统和

声的实践方面的问题，而且确实是老教科书所包含的任何夸夸其谈的分析和处理在这里都没有。另一些人也许会认为这是一种匠气，要是它侵入到他们所熟悉的和声和调性领域便会起扰乱作用，甚或起破坏作用。当然，我意识到这种反对，不过，对这些看法我坚决抵制。我不但充分熟悉技巧方面的问题，而且也充分熟悉一个作品的灵感方面的问题，因此我了解这种反对意见只不过是逃避和原宥那些从未彻底虑考过他们的音乐观念的人，以及那些从未充分掌握过实际写作作技巧的人。任何一个被他作品中的技巧问题所困扰的人，都不过是因为还没有学到足够的技巧而已。良好的创作意图是决不会被那些通过经常的练习已成为运用自如的丰富的技巧所糟踏的。反之，倒是唯有这样的技巧才能使他充分实现他的一切创作意图。我在这里谈论这些，只不过想使人们对各种音乐写作过程中的技术处理有所了解而已，不过特殊意图却不在此例。这样作并不是想使写作流于一般化，而仅仅是为了尽可能地避免错误。

形式。我们在这里要考虑的这个乐章，一共包括五种结构成分，每种成分在性质上、表情上、结构功能上和技术处理上都是截然不同的。





第一主题，A，出现三次（第1—5、48—52、71—77小节）。由于它的旋律结构、它的地位和它的外在活力的关系，它是这个乐章结构上最重要的材料。它的每次出现，尽管在力度上有所不同，但都保持着它所有的特点。

除表情不同而外，和这差不多具有同等重要性的材料是B（第二主题）。它首次出现是一个反复三次的简单乐句（第17—25小节）。它在第二次出现时（第52—68小节）几乎没有表情上的变化，不过却扩充成十六个二分音符的长度，并且这时由两个较长的乐句的反复构成（而不是原来那种三个短乐句的反复）。

材料C和主要主题，A，有密切的关系，这构成本乐章的高潮。它由一个呈叙三次的简单乐句组成，每次调性不同。

其他三种成分就较不重要了。

成分D填满第一和第二主题之间的空隙。它使用来自第一主题的动机，这就足以使听者更加熟悉主要材料并且同时又把听者从它引开。

出现两次的材料E（第25—32与68—70小节）只是一种连接成分，因而旋律个性不强。它的线条活动由一个简单的两音动机的不断反复构成。

独立性更小的是过渡段落，F，它仅在两个重要成分之间起一种短短的缓冲作用。

调性。调性是我们有分析力的听觉所能感到的和中心和声（主和声）相联系的一切和声的总和。要使得某一系列和声被感到是一个调性组，这列和声中准备安排成中心的和声就必须通过终止

式、把它安排在优越的位置上、让它反复出现以及通过和它关系最密切的和声的支持，使它比这列和声中其他的和声占优势。

从整体来看，一首曲子的调性是由许多个这样的调性小组构成的，并由或长或短的转调过程连接起来。转调是使用能被理解为既属于原调又属于新调的和声组来完成的。这种共同的中间段落在某些情形中可压缩成单独一个和弦，而在特殊情况下则显然完全没有两个调性之间的连接。

在这首曲子中，一部分段落必须出现一个非常明确的调性，而另一些段落则用它们那调性的模糊来作为调性稳定的段落的对比。甚至在这些调性微弱的段落也仍然能看出主音来，不过由于它们接二连三地出现以致在它们当中很难找出一个共同的调性中心来。（如果谁想只用这样的调性材料来填满一首曲子，那他就差不多象是在修建一个建筑时想用不能成型的材料来建造墙壁和支柱了。）

下图列示这个乐章的调性布局。

在e与g#间游移
不确定
不确定
不确定
不确定
作为C#的下属

C#调[1]占第一位，因为它在数量上占优势并且处于开端和结尾这样优越的地位上，不用说任何其他条件了。因为它被感到是主调，所以想和它的优越性相对抗是不得要领的。最好还是用和它关系最密切的和声来给它构成更结实的支持；此外只偶尔把C#和声用在我们标有“不明确”的段落中。

次一个最重要的调性是F（第17—25小节）。这个调也应予以加强。

在曲子的中部是比较短的调性固定的段落，这些段落的调性是C、A和F#（第33—40小节）。靠近本曲结尾处（71—75）的另一组以F#作基础，这不应太独立。应使它尽可能清楚地成为结尾的C#的下属；这可通过使用C#和声和G#和声来完成（尽管在旋律中有G♮），或者在别的和弦中使用C#和G#音。

第6—14小节的主音，E还是G#何者占优势不必固定，致于本曲其余部分，这已谈到过，并不需要明确的调性。

调性的扩充。这个题目的意思是指在一个明确建立起来的调性结构中，主和弦和各个和它相关的和弦之间存在的调性关系。和主和弦关系最密切的和弦（I V I，I Ⅵ Ⅳ I，……）只产生轻微的调性偏离。在我们所掌握的材料中可用来造成最远的离调的，是在变和弦前面使用副属和弦。

看看我们所讨论的这个乐章的前五小节就可明白这是什么意思了。两个指定声部在前两小节中所要求的和弦仍然是和C#有密切的调性联系的和弦（I、Ⅵ、Ⅳ……）；但是在第三小节以后

① 在下文中只标明调性的音名，没有明确指出是大调或小调的主和声，用大调还是用小调，即根据结构上的需要由学生自己决定。

由于使用了变和弦和它的副属和弦，调性就发展得比较远了。在我们的调性布局图中，粗线条大致表示调性的扩充应如何处理：水平线条表示稍微离开或不离开该处调性，离开水平线即表示离开该处调性，离开水平线愈远则离开该处调性也愈远。像第48—68小节那样长的C#，或F#（17—25小节），它作为调性的静止点出现在总的调性中，这通过不同程度的离调而获得丰富的调性内部的活力。正像使用曾经讨论过的其他技术一样，这里的规律是：如果要在写作中突出某种成分，那就减低其他成分的价值。

在标有“不明确”的片段中，未指出调性的扩充。因为在这样的片段中，任何时候我们也不可能准确地说出什么音是实际上的主音，当然就更不可能确定像这样的离调了。

和声起伏。这个术语表示和声与和声之间的紧张度的差异。紧张度最小的和声是大三和弦；在传统的和声材料内，紧张度最大的和声是半音变化的属七和弦（参看第36页）。和声起伏和调性扩充不是一回事，虽然在整个的调性作用中这二者一个也不能缺少。调性偏离微小的和弦也可能有高度的和声起伏，例如一个在主音上构成的，和声复杂的和弦：



另一方面，一个非常远的调性扩展却可能由非常简单的和弦构成：

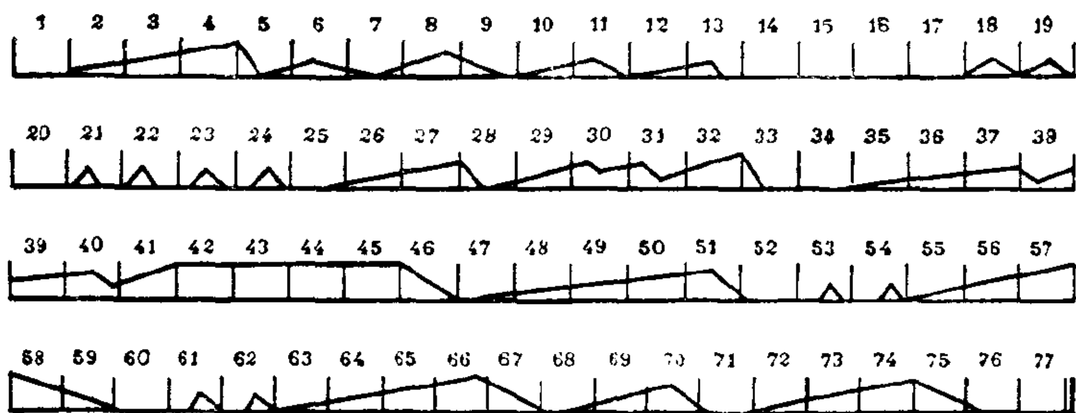


在决定和弦的和声起伏价值时，应除开和弦外音来看。养成

仔细考虑和声起伏的习惯。高紧张度和弦的出现，不应只是在声部进行中随随便便产生的结果；而且高紧张度和弦进行之后的紧张度突然松弛，这只有我们根据艺术效果来考虑是正确的才是可取的。

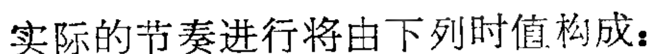
调性的主和弦最好是没有紧张度的和弦，这也最容易使下属功能清楚。然而，属音（更不用说导音了）却能负载高紧张度的和弦。

下面是一个和声起伏的方案，这在前面所指定的调性布局的基础上是容易实现的：

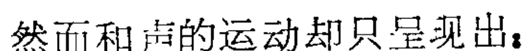


水平的粗线条表示没有紧张度的和声。从水平线上升至不同高度的和声起伏，其紧张度则通过锯齿状线条的升降表示出来，只要此种细微的处理能够用视觉和语言来表示的话。

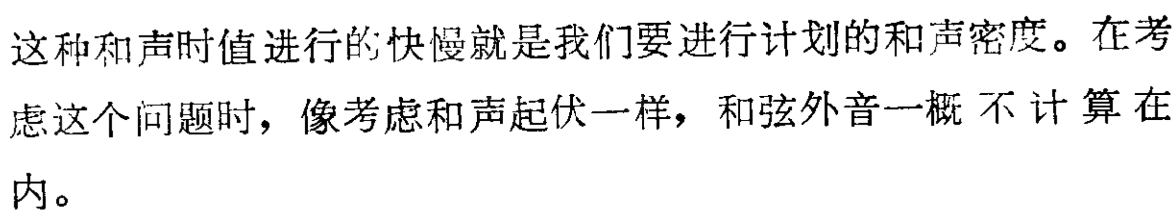
和声密度。这是在乐曲形式的和声设计和调性布局中必需考虑到的另一个因素。这是关于各个和声的持续时间的长短问题。和声持续时间的长短和由实际的音的长短所形成的节奏当然不需要完全一致。实际的音的长短是由声部进行造成的。例如，如果我们想为本乐章的前两小节像下面那样配和声：



实际的节奏进行将由下列时值构成：



然而和声的运动却只呈现出：



这种和声时值进行的快慢就是我们要进行计划的和声密度。在考虑这个问题时，像考虑和声起伏一样，和弦外音一概不计算在内。

在前面给出的和声起伏的设计上，现在再加上和声密度的设计：

小节

1－5

6－16

17－24

25－32

33－40

41－47

48－51

52－59

60-67

68-70

71-77

从这里可以看出，主要主题配以较长的和声，这可增加它们的分量和重要性，而分裂的节奏（较短的和声）则用于经过句，较不独立的段落。

第25—32小节和第68—70小节，中声部之一必须用切分节奏：，等。这样处理，在和声密度的二分音符进行上，便会出现下列实际的声部的节奏：

风格。在所有已经提出建议的结构里面，我们在音的结合上想更强调和声或更强调旋律，这仍然有选择的自由，——换句话说，无论我们想使这支曲子更倾向于和声化风格或更倾向于对位化风格都可以。不过这个乐章似乎不可能用两种极端的风格——即，一方面不宜用大块大块的和声，另一方面，也不宜使附加声部旋律的独立性太强。因为直通通的和弦化配置就会使整个结构一开始便发生问题，这是已经订出的主要线条决定的：这会破坏草稿中所拟订的细致的旋律和和声设计，并且会把人为的简单化强加于它。但是一种明确的对位化风格又会使已经拟好的设计过分复杂化，以致给听者的感官设下沉重的负担（因为曲子的速度快就会使听者不便于理解太独立的声部进行）。因此最好是选用一种介乎这两个极端之间的风格，并且使写作根据结构的各个段落的性质和意义，时而转向对位化方面，时而转向和声化方面。

A 段在每次出现时都可以有十分独立的线条（如前面所提示的开始两小节），但采用这样的形式时，其中任何一个超出指定的和声密度的短音符都只能作为和弦外音出现。用这种方式，这类主题所需要的运动感便能和一个乐章的主要材料所要求的简明性结合起来。

另一方面，B 段的两次出现都必须是尽可能自由的独立线条；但在第60—67小节中，线条的活动可稍作发展，以便加强主题的再现。

高潮，C，需要大量的声部运动，但不需要太独立的线条。因此，我们在这里的和声密度的设计中，尽可能每个四分音符换一个和弦。

D 段，如果按计划实行，那就只能全部是主调音乐的。

对于连接句的两次出现，E，在风格上已经规定了：虽然有 和 的节奏重迭，但却不是对位化的。因为这个片段的结构既然只有有限的旋律活动，所以听者所感到的主要印象是节奏推动。

最后，F 段，为了在高潮和主要主题的再现之间构成明显的对比，就必须在这里达到这首曲子中最高度的对位化——和声密度设计所订出的每个四分音符换一次和声，这差不多容不下任何其他表现手法。在这段中，三条完全独立的旋律线应自由地移动，只是到了末尾（46—47小节）才汇合在一起，这是为了构成一种主调音乐的、终止的效果。

此外，还有一种为曲子的风格所依赖的因素，我准备用声部层一词来称呼。它的意思即指和声结构中和横的和声密度设计相对立的直的层次：因而声部层即指各个和声在低音上面所包含的音

的数目，以及从这一和声到另一和声的进行中，和弦音数目的增多或减少。在用真实声部写成的曲子中，如目前这首曲子，在结构最厚的段落之间，可间或选用两部或甚至一部写作，而在那些厚的结构中，还可借助于双弦，用七个、八个或甚至更多的音构成和声（其中当然包括重复在内）。声部层不但由个别和声声部的和弦音数目所决定（该和声声部不属于横的声部线条），而且还由独立声部的数目所决定（各声部同时出现的音即形成和弦）。在这部组曲中声部层大都取决于刚提到的后一原则（即独立声部的数目），然而在钢琴作品中——其中分散和弦是结构中最突出的特色之一——这两个原则中的前一个倒更是写作风格的决定者（参看本书后面的奏鸣曲乐章）。

下列设计可作为处理声部层的指导。线条的数目表示——大致地——实际声部的数目。五条线表示非常厚的结构，其中的和弦甚至可包含五个以上的音。

小节

1 5 9 16 17 20 22 25

28 31 40 48 49 52 68 69 71 77

Allegro (♩= 112)

9

cresc.

13

f

用八度

17

22

pp

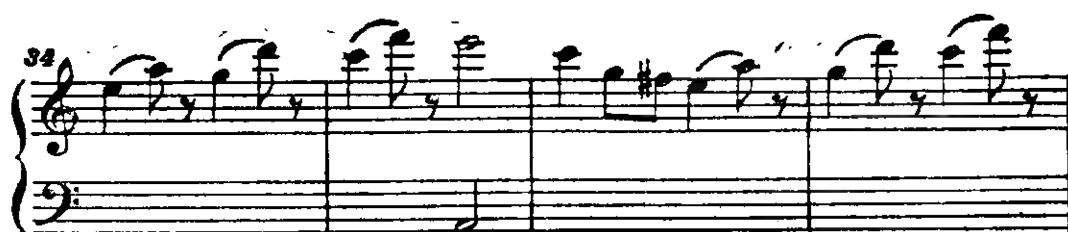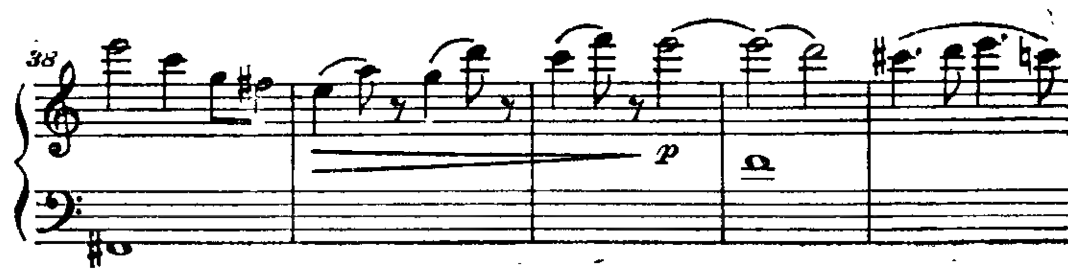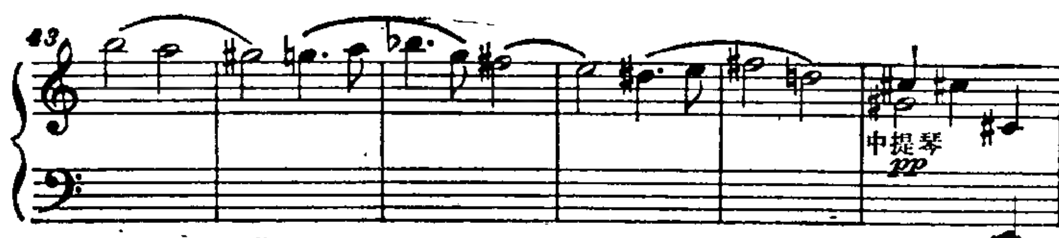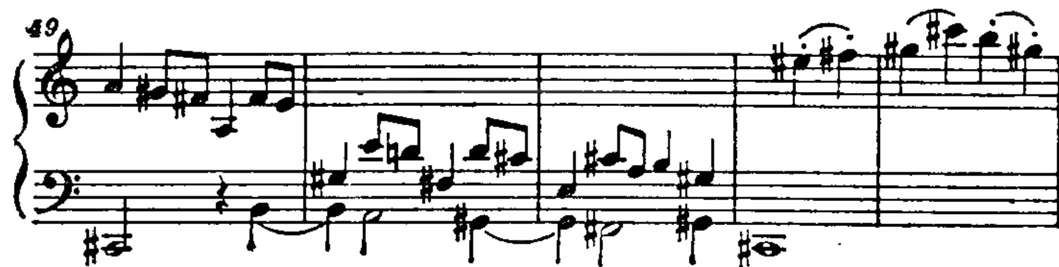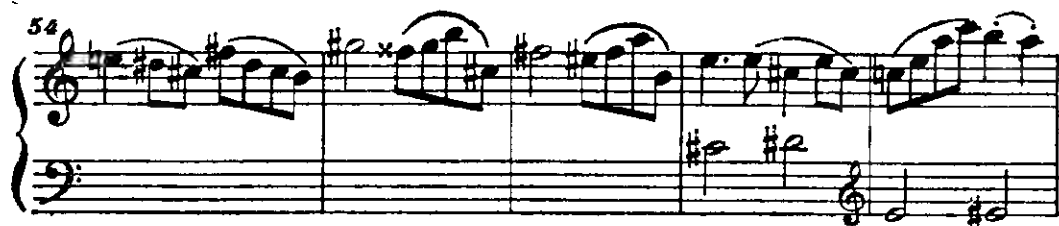
26

f *p*

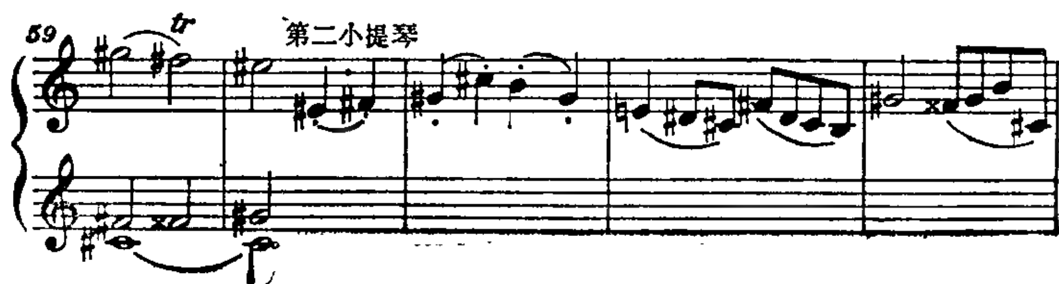
30

mf

ff




中提琴
pp



第二小提琴

64

tr

cresc.

69

ff

73
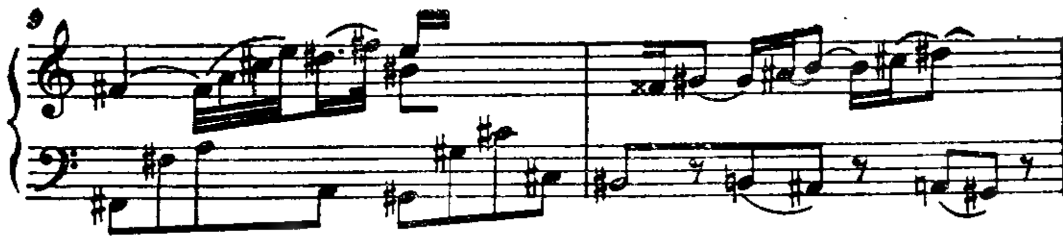
咏叹调
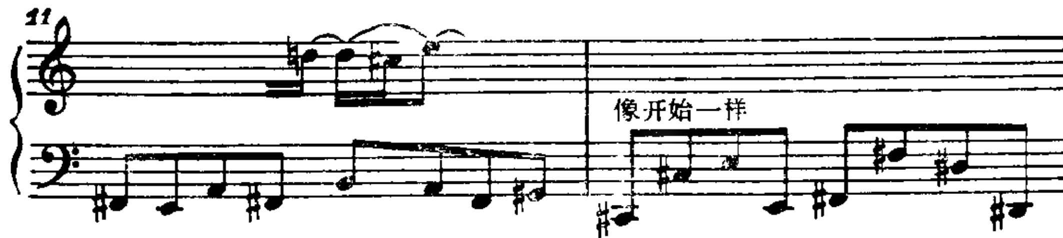
慢 (♪= 56)
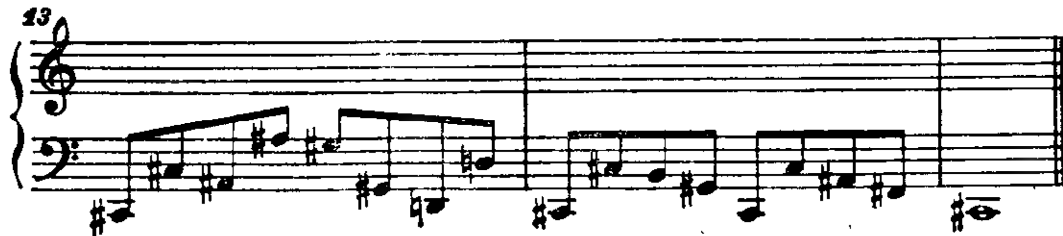
3
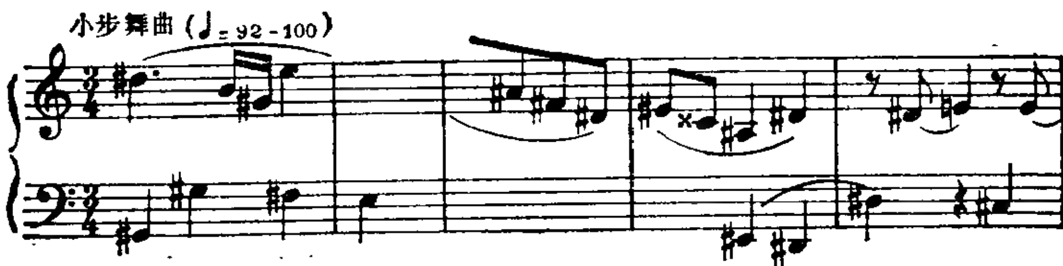
5
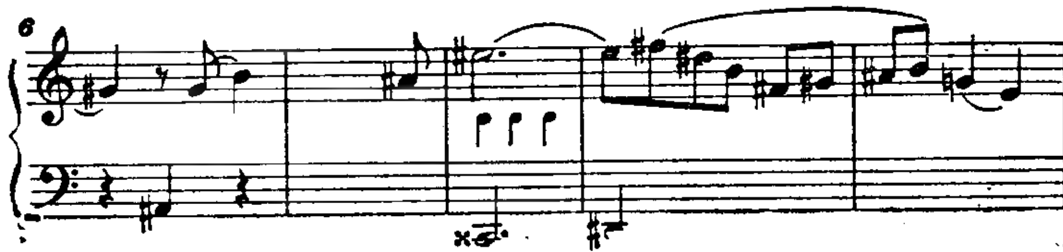
7
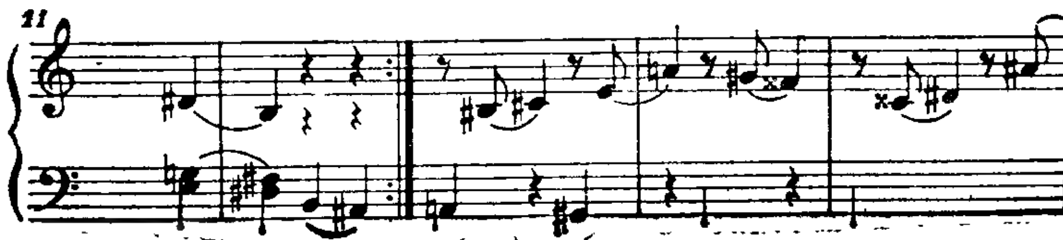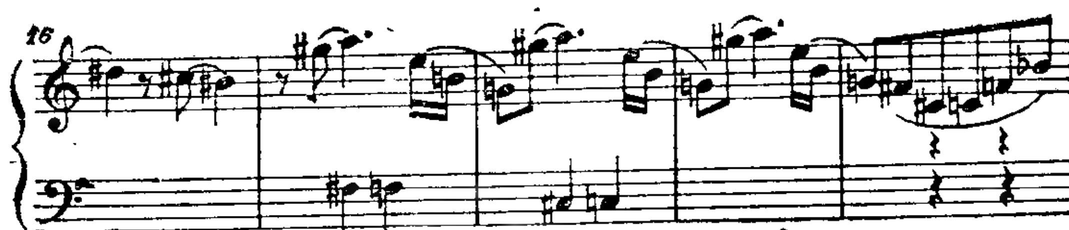



像开始一样
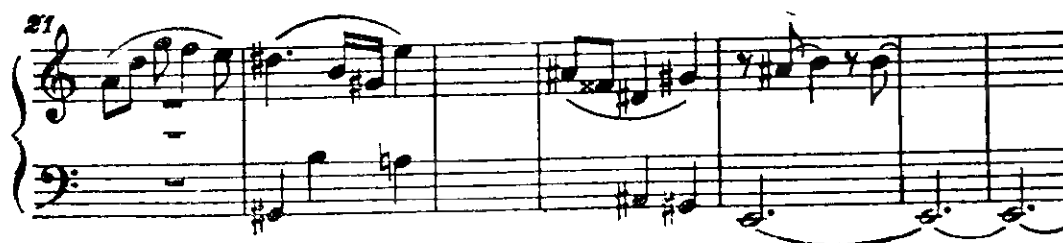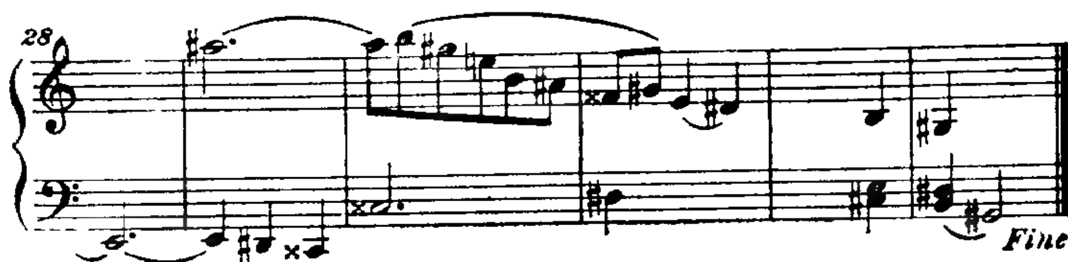



小步舞曲 (♩= 92-100)

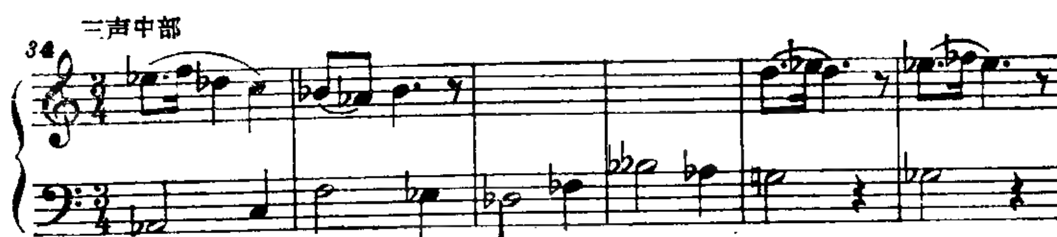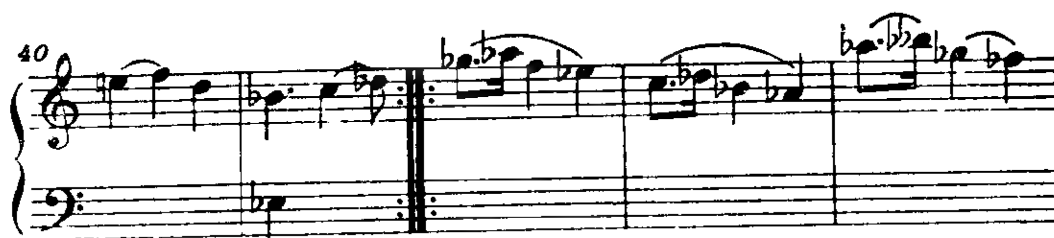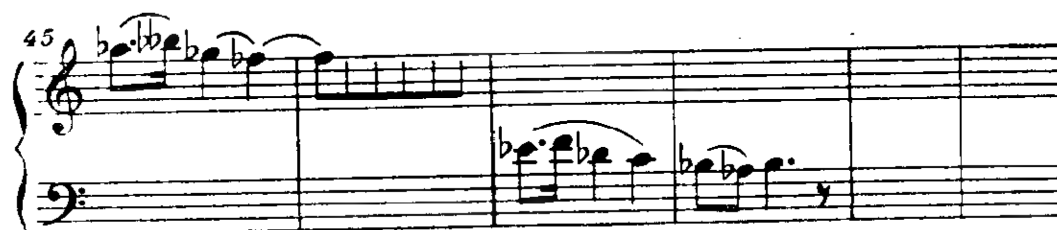









Fine


二声中部





51

1. 2.

Da capo al Fine

终曲

Presto (♩ up to 160)

f ① ② ③ ④

6

f

12

pp ⑤

17

⑥ ⑦ ⑤ ⑥ ⑦

23

f

p ① ② ③ ④

30

mf

f

35

ff

42

dimin.

47

52 高一个四度
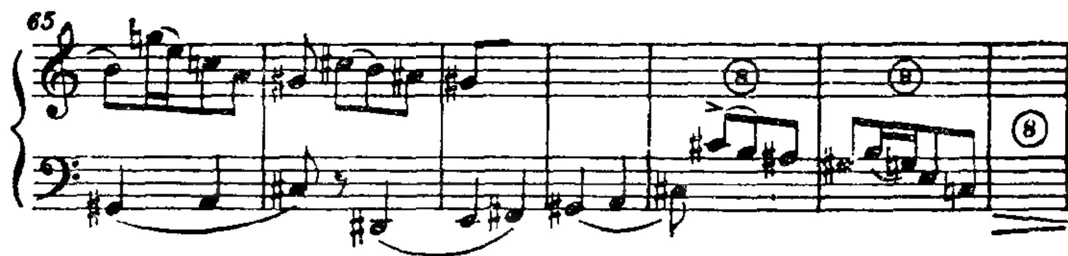
① ② ③ ④
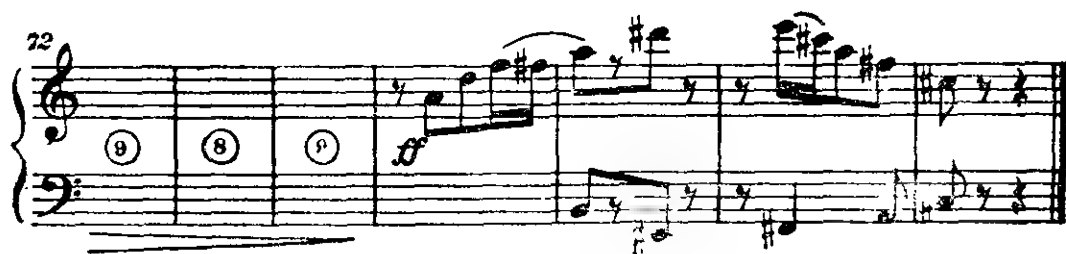
pp

59

f

pp sub.





两个两部赋格段

1.**他的墓志铭**（His Epitaph）**瓦尔特·拉雷爵士**（1552—1613）女高音和女中音或男高音和男低音

2.**昔日熟悉的面孔**（The Old Familiar Faces）**查尔斯·兰姆**（1775—1834）男高音和男低音

用这些赋格段和后面的小赋格作练习，是想不按常规地把赋格的写作技术教给学生。通过这少数几个例子，当然不可能弄清所有那些令人头疼的程式——如枯燥、死板的“呈示段”和“间插段”等——这是一般赋格教学中所包括的内容。这些例子是想表明在这里采用的方法不是通常的赋格入门——即通过风格上模仿的方法，在声乐方面模仿帕勒斯特吕拉（Palestrina），在器乐方面模仿巴赫——而是采用这样一种学习方法：它所发展的是

材料的基本技术处理，而不是有关风格的问题。正像在其他音乐形式中一样，在赋格中也没有一种简单的、一成不变的风格必须遵循。如果一个学生在赋格写作上有足够的程度，那他也必定能写出适合于他的音乐材料，适合于他全曲的构思，并适合于他心中所想的演奏意图的风格。如果他从第一个音符开始就能发展他自己的主题和结构意图，那当然能作得很理想。不过这需要相当熟练的技巧才能办到，而这种技巧却只有通过大量的预备练习才能获得。我所指的这种预备练习的性质即在下列例子中表明出来。为了给将来的复调写作打下一个坚实的技术基础，还需要更多的这类练习。这里给出的少许例子是想启发教师为他的学生再创作更多的同类练习材料，当学生的创作能力增强时，在赋格骨架写作的预备工作方面，就力求教师工作的比例逐步减少，而学生担任的工作则不断地增多。

我们的赋格段和赋格应按照对于前面的弦乐组曲第一乐章所规定的处理方法来作。因为在那里每一点都谈得很详细，所以对下面所谈的东西，就宁可把它看成是给学生自己的创作思想的启发，而不是对作业的严格指导。

完成这两个赋格段，用注明的两个声部。

形式。前一赋格段包含三个在性质上互不相同的小赋格。主题的对位声部在旋律内容上任何时候都不能超过主题，这样，主题才能被感到是主要的。很容易看出来，第二赋格段只包含两个对比段落。

调性。每首曲子的调性布局，从练习题上可清楚地看出来。在第一个赋格段的第三段中（“But from this…”〔“但是，从这……”〕）应节约使用副属和弦和副导音和弦，因为这些和弦

容易破坏这首曲子平顺调性的流动。

调性的扩充。在只有两个声部的时候，虽然不可能发生多大问题，但考虑一下调性的扩充还是明智的。在这点上，第一赋格段的第三段也提出了一些问题。

和声起伏。在两声部的声乐写作中很难起什么作用。为了使曲子真正能歌唱，我们就不能和八度、五度、四度、三度、六度这样一些音程相去太远。

和声密度。在第一个赋格段中最好每个二分音符的时值变换一次和声。在第二个赋格段中每个四分音符时值变换一次和声。

在两首赋格段的两个声部都已写成，并唱过之后，再给它们加上钢琴伴奏，这伴奏应支持这两个声部，无论如何也不能占支配地位。

1. 他的墓志铭

女高音和女低音（或男高音和男低音）

安静 (♩=72)

d 调

E - ven such is

that takes in

6

pays us but with

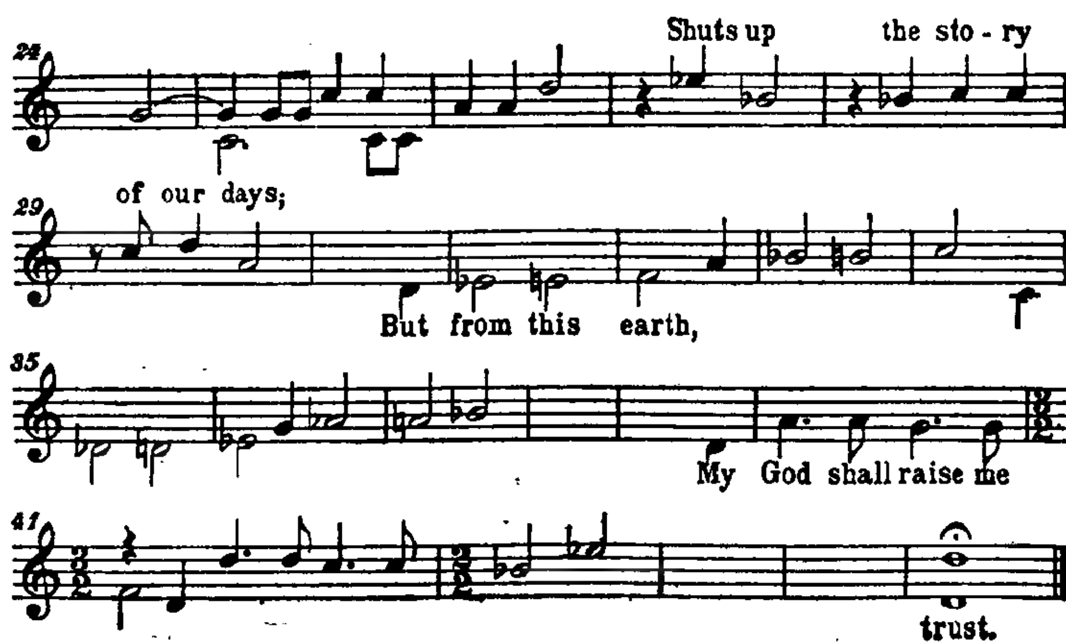
AP68

13

dust;

Who in the

19



歌词：

时间竟是这样的：说是拿去保管，他就

　把我们的青春、欢乐和一切全拿走，

却只偿还给我们老年和灰土；

　等我们走完了我们所有的路途，

他就把我们一生的掌故，
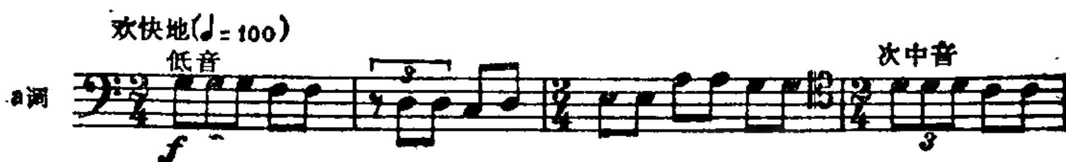
关进了那黑暗而静寂的坟墓；
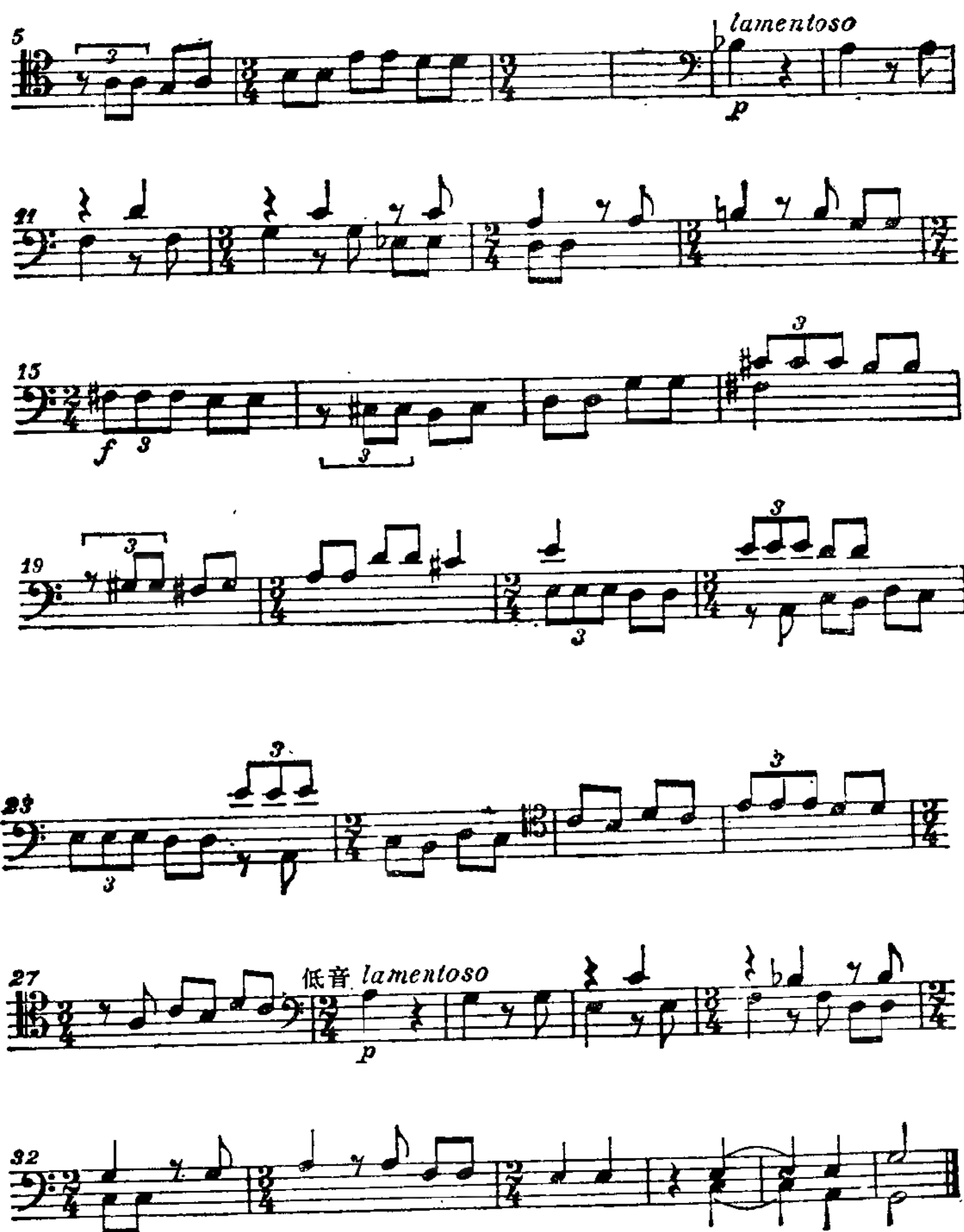
　但是，从这泥土、坟墓和灰尘里，

　我相信，上帝会把我扶起。　　　　　（屠　岸译）

2.　昔日熟悉的面孔

男高音和男低音





歌词：

我有过游伴，我有过朋友，

在我的幼年时代，在我快乐的学童时代——

一切，一切都过去了，那些昔日熟悉的面孔。

我笑过，我狂欢过，

喝酒不停，坐着不走，跟知己在一起——

一切，一切都过去了，那些昔日熟悉的面孔。　（屠　岸译）

两首两部器乐赋格

1. 钢琴的赋格

2. 中提琴与大提琴的赋格

这两首曲子都没有任何曲式上的问题。第二首赋格的主题，在以原型出现过几次之后，还以转位的形式出现（第 9 、13、15、21小节）。
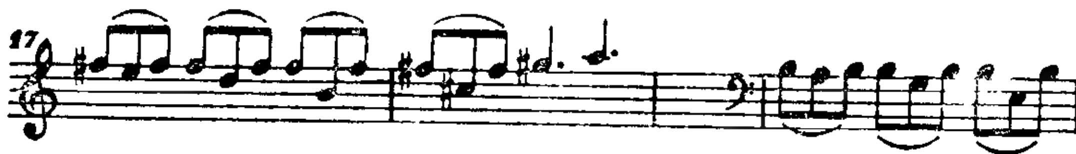
关于调生，我们必须防止迅速的转调。因此，在两个调性明确的段落之间必须尽量保持自然。
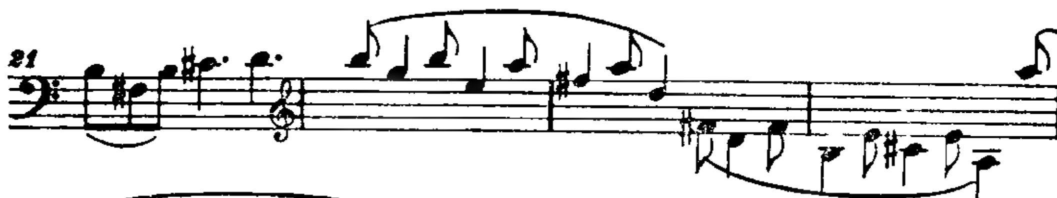
第一首赋格的和声密度不应包含任何短于 ♩. 的音值（甚至八分音符的和弦外音也应非常谨慎地使用），在第二首赋格中，八分音符的和声进行构成它的律动。
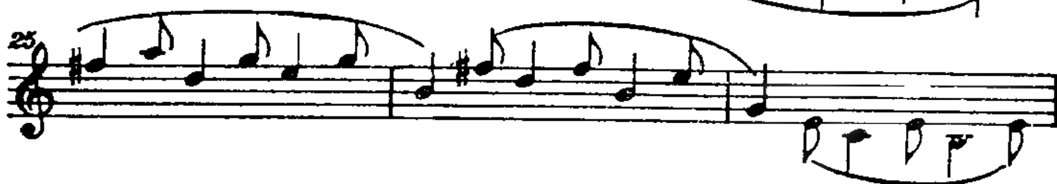
1. 快（♩.= 152）　钢　琴
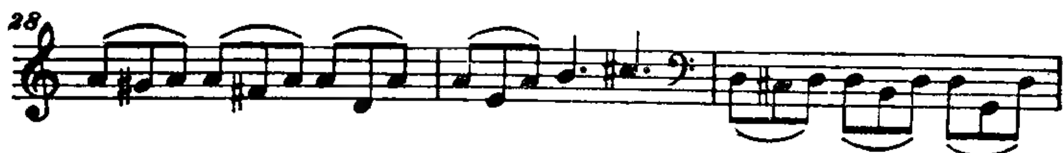
A调
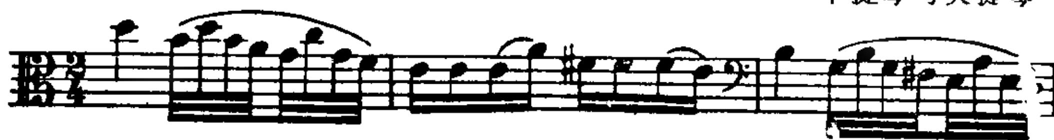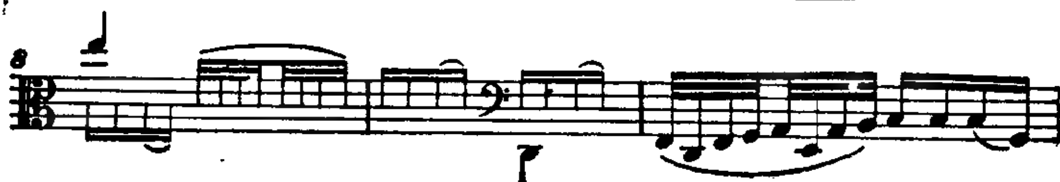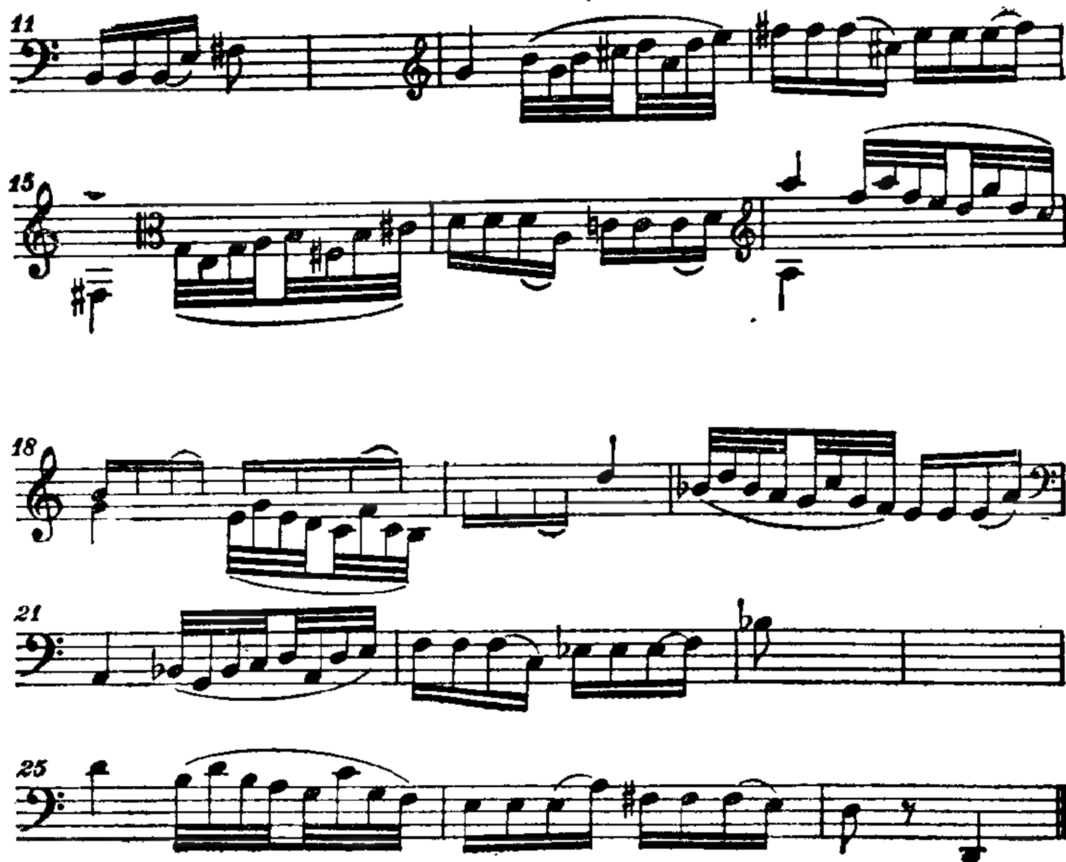












2. Scherzando(♪ = 112) 中提琴与大提琴








三首三部声乐赋格

1. Melior est pauper (**穷人，品行高洁**)

女高音、女中音和男高音

2. Omnis sapientia (**一切智慧**)

女高音、女中音和男低音

3. Justus germinabit (**正直的人**)

女中音、男高音和男低音

在这里也应防止突然的或不平衡的转调。

和声密度的音值：第一首赋格𝅗𝅥；第二首♩.；第三首♩.。

1. 穷人，品行高洁

女高音、女低音、男高音

稍快 (♩=88)

D调

Me-li-or est pau-per, qui am-bu-lat in sim-

Me-li-or est

Me-li-or est

Me-li-or Me-li-or Me-li-or

U-bi non est sci-en-ti-a

U-bi U-bi U-bi

et qui fe-sti-nus est pe-di-bus of-fen-det.

歌词：

Melior est pauper, qui ambulat in simplicitate sua,

quam dives torquens labia sua, et insipiens.

Ubi non est scientia animae, non est bonum:

et qui festinus est pedibus, offendet.

译文：

穷人，品行高洁，

胜过恶徒——笨伯。

灵魂缺乏知识，不好；

两脚走得匆忙，是犯罪。　　　　（屠　岸译）

2.　　一切智慧

女高音、女低音、男低音

平静地（♩. = 66）

b调

O- -mnis sa-pi-en- -ti-a a Do-mi-no De- -o O- -mnis

O- -mnis

O- -mnis O- -mnis

女中音 O- -mnis 男低音 O- -mnis

男低音 O- -mnis 女中音 O- -

-mnis O- -mnis 女高音

歌词：

Omnis sapientia a Domino Deo est,

et cum illo fuit semper, et est ante ævum.

译文：

一切智慧来自上帝，

始终和上帝在一起，面向永恒。 (鹰 岸译)

3. 正直的人

女低音、男高音、男低音

温和地 (♩. = 72)

G调
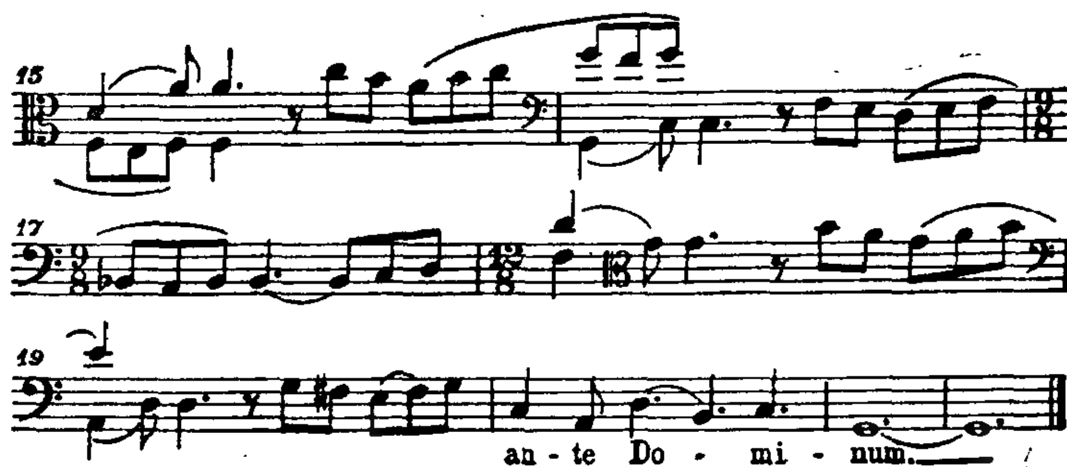
Ju - stus ger- mi - na - - - bit

sic - ut li - li - um:

et flo - re - bit

et flo - re - - -

-bit in ae - ter- - -



歌词：

Justus germinabit sicut lilium;

et florebit in æternum ante Dominum.

译文：

正直的人像百合花般洁白；

在上帝面前他永远盛开。 (屠 岸译)

单簧管与钢琴奏鸣曲的第一乐章

对于下列三首曲子没有什么特别的指示。在开始动手作题之前，学生必须进行所有的预备研究工作，这些研究工作曾作为前几首曲子的技术处理的基础。

再者，正如前面所有的练习一样，不要太看重单纯的纸上作业。不把整个作品实现成声音，一切都不算数。也可能往往不容易找到一个单簧管、一个圆号或一组弦乐四重奏的演奏者来试奏，但是稍作变通，找一些代替者来试奏这些曲子当不致有困难。

下面的单簧管乐章拟用B♭调单簧管来演奏。题目是写成C调的，因此作出这首曲子时，单簧管声部应写成B♭调。

Moderato (♩= 108)

单簧管

钢琴

单簧管

钢琴

单簧管

钢琴

单簧管

钢琴

单簧管

28

钢琴

单簧管

cresc.

32

钢琴

单簧管

36

f A♭调 ① ② ③

39

④ ⑤ ① ② ③

44

④ ⑤

f

48

齐奏

单簧管

51
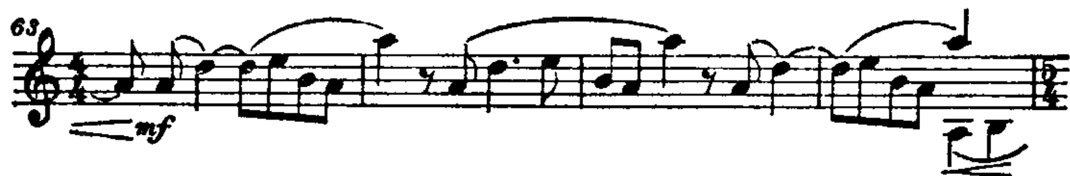
55

单簧管
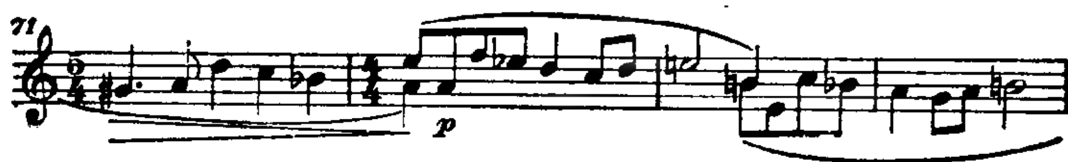
dim.

p











圆号与钢琴奏鸣曲的第一乐章

圆号声部高五度记谱

Allegro maestoso (♩. = 60)

F调圆号

f

钢琴

5 F调圆号

钢琴

10

mf

钢琴

3

3

15 圆号

3

3

f

钢琴

21

p

27

33

f

f

39

45

p

f

51

59

ff

64

70

76

82

p

8va

89

95

101

cresc.

mf

107

f

112

117

p

123

p

129

f

136

141

p

pp

147

pp

弦乐四重奏的主题与变奏

Andante grazioso(♩.=60)

主题

L'istesso tempo

第一小提琴

变奏 1

等

L'istesso tempo

第一小提琴

变奏 2

第二小提琴

等。

L'istesso tempo

变奏 3

等。

慢 (♩=68)

变奏 4

等。

快 (♩.=108)

终曲

等。

加上大约8至12小节的尾声。